DIE

SCHULE VON KÖLN

STUDIEN ZUR DEUTSCHEN KUNSTGESCHICHTE
89. HEFT.

DIE
SCHULE VON KÖLN

VON

MELA ESCHERICH

STRASSBURG
J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)
1907

VORWORT.

Den Anlaß zu nachstehender Arbeit gab ein Vortragszyklus über die Schule von Köln, den ich letzten Winter im Kunstsalon Vietor zu Wiesbaden hielt. Die Fassung der Vorträge schien mir nicht ungeeignet, um sie als Rahmen für etliche Einzelstudien über kölnische Kunst zu verwerten. Vielleicht findet das Buch somit in seiner populären Form auch in künstlerischen Laienkreisen als Einführung in den allgemeinen Charakter der kölnischen Kunst freundliche Aufnahme. Als grundlegende Werke wurden Scheibler-Aldenhovens „Geschichte der Kölner Malerschule" und die „kölnischen Künstler in alter und neuer Zeit" von Merlo (Firmenich-Richartz) benutzt; ferner, außer der älteren und der in Fußnoten angegebenen Literatur, die in den verschiedenen Kunstzeitschriften verstreuten einschlägigen Aufsätze von Bode, Eisenmann, Firmenich-Richartz, Friedländer, Janitschek, Lehrs, Scheibler und Thode. Verbindlichster Dank sei an dieser Stelle der großh. Hofbibliothek zu Darmstadt für gütige Ueberlassung des nötigen Studienmaterials ausgesprochen.

Wiesbaden, Sommer 1907.

MELA ESCHERICH.

INHALT.

BEMERKUNGEN.

Sch.-A. = Scheibler-Aldenhoven, Geschichte der Kölner Malerschule. Publikation der Gesellschaft für rheinische Geschichte Bd. XIII.

Kat. = Katalog des Wallraf-Richartzmuseums zu Köln.

BERICHTIGUNGEN.

S.	15	Zeile	2 und 3	von	unten	lies	meler	statt	maler
»	10	»	6	von	unten	lies	religiöse	statt	erlesene
»	15	»	10	»	»	»	vier	»	drei
»	21	Anmerkung Zeile	3			»	manche	»	mancher
»	29	Zeile	6	von	oben	»	kein	»	keine
»	32	»	12	»	»	»	da	»	nur
»	38	»	5	»	»	»	maister	»	mister
»	47	»	10	»	unten	»	1431	»	1430
»	49	»	17	»	»	»	an	»	von
»	49	»	14	»	»	»	vor	»	von
»	53	»	18	»	»	»	welch	»	welche
»	56	»	1	»	»	»	karmin	»	kamin
»	73	»	17	»	»	»	ruhenden	»	ruhender
»	85	»	7	»	oben	»	das	»	daß
»	105	»	1	»	unten	»	auf	»	durch
»	118	»	16	»	oben	»	bezeigen	»	bezwingen
»	119	»	5	»	unten	»	Tafeln der Heiligen	statt	Legende der Heiligen
»	124	»	16	»	oben	»	noch	statt	nach.

I.

DIE ERSTEN ANFÄNGE.

Die Schule von Köln nimmt in der deutschen Kunst eine eigenartige Sonderstellung ein. Wenn wir uns in Süddeutschland, im Elsaß, in Schwaben umsehen, treffen wir auf ganz andere Erscheinungen. Dort herrscht eine gewisse Beweglichkeit im künstlerischen Leben, eine den Neigungen der Strichvögel vergleichbare Wanderlust der einzelnen Meister, die auch zu einer beweglichen, durch fremde Einflüsse angeregten aber nicht in ihnen erstarrenden Kunst führt. Die Bewegungen in der Kölner Kunst dagegen gleichen mehr jenem schweren Geschiebe von mächtigen glitzernden Schollen, wie es der Rhein bei starkem Eisgang an den Mauern der heiligen Stadt vorbeiwälzt.

Köln ist ein Sammelpunkt, ein Zentrum für alle verstreute Kunst weitum im Land. Die Künstler der kleinen niederrheinischen Orte packen ihre Habe auf und machen sich in Köln ansässig. Denn Köln ist der Markt, in Köln erhält man Aufträge, in Köln lernt man aber auch etwas, empfängt Anregungen, weil dort immer das Neuste zu sehen ist.

Der Süden hat kein solches Zentrum, mit Ausnahme von Basel; aber Basel spielt seine Rolle nur mit Unterbrechungen. Ulm, Augsburg, Nördlingen, Straßburg, Colmar, Mainz, Frankfurt reißen wohl zeitweise die Führerschaft an sich, aber nie in dem Maße und nie für so großen Umkreis entscheidend, wie es in Köln der Fall ist.

Ein geschlosseneres Bild als die übrige süddeutsche Kunst weist die fränkische Schule auf. Hier drängt alles nach Nürn-

berg, knäult sich alles um die Achse eines engen, kleinstädtischen, in übermäßigem Konservativismus zu beständigem Rückschritt drängenden Wesen, bis zu dem Augenblick, wo ein riesenhafter Geist, Dürer, die ganze althergebrachte Kunstscholastik über den Haufen wirft.

In völligem Gegensatz auch hiezu erscheint Köln. Hier kommt nie der schlichte, treuherzige, naive Handwerkergeist, wie er für die besten Leistungen der vordürerischen Kunst Nürnbergs typisch ist, auf. Das mittelalterliche Köln ist eine elegante, vornehme Stadt und dieser Geist drückt dem künstlerischen Streben seinen Stempel auf. Der Rheinländer hat noch heute eine gewisse Eleganz und Geschmackssicherheit vor den übrigen Deutschen voraus. Im Mittelalter macht sich der Unterschied noch fühlbarer. Heute wirkt der Bahnverkehr ausgleichend für die Verbreitung einer einheitlichen Kultur. Damals drängte sich das moderne Leben auf einzelne große Verkehrsadern zusammen. Die Kultur zog ihre bestimmten Linien. Eine solche kulturelle Lebens- und Entwicklungslinie war der Rhein.

Am ganzen Rhein blühte im Mittelalter ein herrliches, frisches, daseinsfrohes Leben. Die große Wasserstraße, die noch nicht in parallellaufenden Schienenwegen ihre gefährliche Konkurrenz hatte, war die Aus- und Einfahrt für Geld und Gut, für Sitten und Glauben, für Wissenschaft und Kunst, für deutsche und fremde Art.

Die kleinen lieblichen Städtchen an den Ufern, die heute nur mehr um ihrer gemütlichen Weinkneipen und ihrer phantastischen Altertümlichkeit willen, aufgesucht werden, waren einst große Städte, starke Anlegeplätze für die Schiffe. Auf den Burgen, die heute als malerische Ruinen die Berge schmücken, saß ein mächtiger Adel und in den Städten waltete eine nicht minder mächtige, vorwiegend aristokratische Geistlichkeit, die in glänzender Lebensführung mit dem weltlichen Adel wetteiferte.

Ein freierer Ton herrschte stets am Rhein in den Sitten, was besonders für die Stellung der Frau von Bedeutung wurde. Wir sehen das in den rheinischen Genrebildern des ausgehenden 15. Jahrhunderts, den Kupferstichen vorwiegend.

Die Frau bewegt sich da in ziemlicher Freiheit im öffentlichen Leben, beim öffentlichen Tanz und Spiel, beim Gelage im Freien. Auch die neuesten Moden, vermittelt durch den Verkehr mit Flandern und Burgund, erschienen stets zuerst am Rhein. Männlein wie Weiblein überbot sich in höchster Eleganz bis zu den Extremen der äußersten Modetorheiten. Auch das kann man auf den Bildern der rheinländischen Meister studieren.

Der Sammelpunkt dieser rheinländischen Kultur nun ist im ganzen Mittelalter Köln. Köln ist die deutsche Großstadt des Mittelalters. Kein Wunder, daß da auch alle Bedingungen zur Kunststadt gegeben waren. Aber, wie es oft in den Großstädten zu gehen pflegt, das Bodenständige nimmt den kleinsten Raum ein. Wir haben das Beispiel in der Renaissance an Rom, wir haben es in der neueren Zeit an London, Paris, Berlin, — die Städte, in denen der Markt blüht, bieten wenig Eigengewächs. Auch Köln hat sozusagen keine eigene Kunst. Es ist Markt, Stapelplatz, ja mehr noch, es sammelt fremde Kunst, nicht bloß, um sie zu verhandeln, auch um sie zu entwickeln. Aber es hat dem fremden Andrang keine einzige eigene Persönlichkeit von künstlerischem Rang entgegenzusetzen. Die ganze, große Kölner Kunst besteht aus Schwaben, Rheinländern der Umgegend und Niederländern.

Während Nürnberg in seiner konservativen Stille die Künstler aus sich hervorbringt, zieht Köln sie von außen heran. Ein ähnliches Verhältnis wie zwischen Florenz und Rom. Wie in der italienischen Kunst Florenz das gebende, Rom das nehmende Prinzip vertritt, so auch hier. In der Tat strömt darum auch im 16. Jahrhundert von dem an innerlicher Produktion stärkeren Nürnberg eine weit über die deutschen Grenzen reichende, neue Kunstwerte bildende Einflußkraft aus, während die Schule von Köln verschwindend wenig auf die übrige Kunst wirkt, kaum, daß noch Westfalen und der Mittelrhein von ihr berührt wird. Und so kommt es, daß in der großen Stadt sich viel künstlerische Kraft zusammenfindet und — versplittert. Ein Dürer ist ihr nicht beschieden.

Und trotz allem reden wir mit Recht von einer kölnischen Kunst und ihrer Größe. Worin besteht sie? — Wir müssen antworten: Nicht in den einzelnen Persönlichkeiten, die zeit-

weise eine führende Stellung in ihr innehatten, sondern in dem Geist der Tradition, der nicht allein die Kunst, der die ganze Kultur des mittelalterlichen Köln beherrscht.

Diese Stadt war ein Organismus von mächtiger Individualität. Und was sie einmal mit ihren Riesenarmen in ihren Bann hereingezogen hatte, das mußte ihre Art, ihr Gepräge annehmen. Auch darin Rom verwandt. Das kölnische Wesen stürzt über Lochner, um nur ein Beispiel herauszugreifen, nicht minder erschütternd und entscheidend herein, als über Rafael die Eindrücke der ewigen Stadt. Und so baut sich, aus zahlreichen, verstreuten Kräften zusammengezogen, in Köln eine Kunst auf, die von ihrem Anfang bis zu ihrem Ende, trotz der mannigfachen Einflüsse, trotz der ungeheuren Verschiedenheit der einzelnen Erscheinungen, trotz der schon frühe zutage tretenden inneren Schwäche und Zerfahrenheit, in ihrem Gesamteindruck eine geschlossene Einheit bildet, ein Ganzes, das so stark und fest seine kunstgeschichtliche Stellung behauptet, wie nur irgend eine andere große Schule, etwa die venezianische von Gentile da Fabriano bis Tintoretto oder die florentinische von Giotto bis Rafael.

Das Einheitliche in der Schule von Köln liegt, wie gesagt, nicht innerhalb der Zunft. Es hat seine Ursache in mächtigen, alten Traditionen. Ohne diese verstehen wir die Kölner Kunst überhaupt nicht. Wir müssen daher einen Augenblick in die Stadt hineinschauen, wie sie aussah, vor die Malerei aus ihr hervorging.

Ihre größte Epoche erlebte sie in der Staufenzeit, da Rainold von Dassel, Barbarossas Kanzler, 1159 den erzbischöflichen Stuhl zu Köln bestieg. Rainold, mehr Diplomat als Priester, entwickelte eine fürstliche und überaus gesellige Hofhaltung, um die rund herum Köln zu einer glänzenden Weltstadt heranblühte. Es war die Zeit, in die der Beginn der allenthalben einsetzenden großen Bautätigkeit fiel, die Zeit, in der die rheinische Kultur ihr Profil erhielt, die Zeit, in der die großen Dome zu Mainz, Speyer, Worms entstanden, in Soest das Patroklimünster, in Maria-Laach die Abteikirche, zu Schwarzrheindorf auf dem Familiengute des Erzbischofs Arnold von Wied die Kirche mit den berühmten Fresken.

Was aus dieser Zeit in alter Schönheit in unsere heutige hereinredet, ist der machtvolle Stil, den man als den romanischen bezeichnet, der aber in Wahrheit der echt deutsche ist. Gewaltige Steinmassen, riesige, oft rohe und düstere Pfeilerbasiliken, Kanzeln auf Säulen und diese wieder auf Ungeheuern, Bestien und knorrig krause Pflanzen auf allen Simsen, an allen Kapitellen — man begreift, daß die Italiener nordisch mit einem spöttischen Achselzucken und stillem Grauen als barbarisch bezeichneten. Barbarenkraft- und Wildheit spricht aus diesen Bauwerken, die wie von grimmen Thursen aufgetürmt erscheinen. Ein ungefüges polterndes Heidengelächter auch, meint man, könne jeden Augenblick hinter irgend einem Pfeiler losbrechen und die hohen, hohlen Wölbungen gespenstisch entlang hallen. Man glaubt noch alte Göttervorstellungen walten zu fühlen, Ideen von Riesen und Zwergen, von mächtigen Asen und freundlichen Vanen, von weisen Frauen, die den Faden des Schicksals spinnen und schrecklichen Ungeheuern, die durch Helden besiegt werden.

In diese alte Ideenwelt drängt sich die neue, die christliche. Aber ein in den Trümmern der Antike verwuchertes Christentum. Auch hier wieder ein krauses Gemengsel von Fabeln, Legenden, Spukphantasien, asiatisch, griechisch, römisch. Das quillt nun herein, Flut auf Flut, vermischt sich. Eine ulkige Bastardbrut wächst heran. Die syrischen Fabeltiere kriegen deutsche Schnauzen und Schwänze. Und dazwischen turnieren wackere deutsche Ritter in Visier und Kettenhemd. So etwa stellt sich der Geist der Zeit in den Wandmalereien dar, die die Mauerflächen der Kirchen schmücken. Die Kirchen selbst aber, die rauhen Pfeiler, die gewölbten Schiffe mit ihren hohen Lichtquellen, die riesigen Chöre und Doppelchöre, diese ganze ungestüme, trotzig wuchtige Architektur stellt in ihrer eigentümlichen Maßlosigkeit, in ihren sich ins Grobphantastische, Ungeheuerliche sich verlierenden Raumbildungen ein kampfliches Gewoge der Materie dar, in der ein Geistiges noch gleichsam gebunden wie im Winterschlafe liegt. Dieser schlafende Riese ist der germanische Geist und jedes neue Werden und Gestalten wird zum Dehnen und unruhigen Regen vor dem Erwachen.

Im 13. Jahrhundert lösen sich die rohen Formen. Eine edle Vergeistigung bricht siegreich durch. Die Architektur gerät vorübergehend ins Theoretisieren, Problematisieren. Es entstehen tektonische Unika wie in Köln St. Gereon, wo an den schon älteren Chor an Stelle des Langhauses ein längliches Zehneck angesetzt und diesem wiederum ein quadratischer Raum (Paradies) vorgelegt wird. Der alte Kampf: hie Zentralbau, hie Langbau, der schon in früheren Jahrhunderten mit wechselndem Siegerglück sich hin- und hergezogen, brennt, für lange hinaus zum letztenmale, noch einmal auf. Andrerseits machen sich mehr und mehr an den von Westen eindringenden Stil Konzessionen geltend. Das schwere Prinzip wird verlassen zugunsten strebender Konstruktion. Dem Tonnengewölbe folgt der leichtere Spitzbogen (Münster in Bonn, westl. Querschiff St. Kunibert in Köln). Der Spitzbogen siegt jetzt auch schon in den kleineren Einzelheiten, in den noch gekuppelten Fenstern, in den Blendbögen, in den zierlichen Zwerggalerien. Schließlich erscheint der espritvolle Sohn des französischen Stiles, der Strebebogen. (Münster in Bonn, St. Gereon in Köln.) Freilich noch roh, plump, schwerfällig, — der Italiener würde ihm die bezeichnende Endsilbe «accio» anhängen — dem bloßgelegten Gerippe eines prähistorischen Ungeheuers ähnlich, wölbt er sich dräuend vom Mittelschiff auf das Seitenschiff herab. Ein halb Jahrhundert später geht am Bau des Kölner Domes der Chor seiner Vollendung entgegen. Schlank, keusch und ernst blüht er in neuer Formensprache auf. Die Gotik ist da.

In dieser Zeit, dem 12. und 13. Jahrhundert, spielt die Malerei bereits eine Rolle und zwar im engsten Anschluß an die Architektur. Ein weites Arbeitsfeld bleibt ihr belassen. Der Sinn für architektonische Wandverkleidung ist noch nicht erwacht. Die Baumeister kümmern sich nicht weiter um die riesigen Mauerflächen, die sie in ihrem aufs Große gerichteten Sinne entwickeln. Die Wände sind die «toten Stellen» der romanischen Architektur. Hier kann der Maler schalten und walten nach Belieben.

Eine Fülle von Gelegenheiten zur Lösung großer Aufgaben! Aber die Malerei ist diesen Aufgaben noch nicht gewachsen.

Woher sollte ihr die Kraft auch kommen? Noch fehlt das praktische Studium in kleinem Maßstabe. Das Tafelbild ist noch nicht vorhanden. Es gibt für die Maler nur zwei Gebiete, in denen sie sich betätigen können. Die Wandmalerei und die Buchillustration. Und diese letztere nun ist eine Arbeit in so kleinen Verhältnissen, daß sie wieder ganz andere, eigene Anforderungen stellt. Der Stil der Buchillustration läßt sich nicht auf die großen Wandflächen übertragen. Und es scheint auch, daß selten ein Maler das eine und andere Gebiet beherrschte. Werden doch noch in viel späterer Zeit die Miniaturisten und Illuministen in den Zunftbüchern stets eigens neben den Malern genannt.

Eine größere Bedeutung kommt der Plastik zu. Es scheint, daß hier Westfalen einige Kräfte nach dem Niederrhein entsendet. Wir haben bis heute noch kein geschlossenes Bild von jener Kunst. Was uns von der niederrheinischen Plastik (wir wissen nicht, inwieweit sie kölnisch war) erhalten ist, zeigt verwandte Erscheinungen mit der gleichzeitigen Architektur. Derselbe Geist des Schweren, Ungefügen, Barbarischen. Auch hier ein Ringen und Quellen und Sehnen, eine Verbissenheit der Materie, die selbstquälerisch nach Befreiung der ihr innewohnenden Seele drängt. Ganz wunderbare Aeußerungen! Ein Geschiebe von Gestalten, als entwüchsen sie wahrhaft dem Stein. Gestalt an Gestalt, neben- und übereinandergestellt an den tiefen Laibungen der Portale, an den Kanzeln, an den Reliquarien. Und daneben quillen in drängender Masse überall Tier- und Pflanzenformen hervor, den konstruktiven Kanon des Baustils mit üppigem Leben füllend.

Die Plastik steckt ganz in der Architektur. Das Verhältnis ist noch nicht jenes geläuterte, wie in der Gotik und Renaissance, wo sich die eine Kunst ergänzend der andern anschließt, ohne dabei von ihrem eignen Wesen etwas preiszugeben. Statuarische Selbständigkeit ist noch nicht erreicht. Aber langsam wird danach gestrebt. Langsam, langsam löst sich die Plastik aus der architektonischen Umklammerung. Die rauhen Umrisse werden klarer, feiner. Zarte Linien streben aus und auf. Wie junge Halme sehen wir plötzlich zwei schlanke Gestalten emporschießen.

Es sind jene von den Wangenpodesten des Chorgestühls in St. Gereon. Sie entstehen um die gleiche Zeit, in der sich im Neubau des Domchores der junge Stil durchsetzt. Keusch, zart, jungfräulich offenbart sich in ihnen das Neue — die Gotik.

Neben den Künsten blüht im hochmittelalterlichen Köln auch das Kunstgewerbe. Da ist es besonders ein Zweig, der einen kulturellen Rang behauptet — die Emailkunst. Seit dem 10. Jahrhundert war sie von Bedeutung, im 12. und 13. Jahrhundert in höchster Blüte. In dieser Zeit entstanden die herrlichen Reliquienschreine, die heute eine Sehenswürdigkeit der Kölner Kirchen sind.

Mit dem zunehmenden Reichtum der Bürger und dem prunkvollen Leben der Priesterschaft entfaltete sich ganz von selbst in den Kirchen der Luxus. Der damals stark aufkommende Reliquienkult bot nun unerschöpfliche Anregung zur Entwicklung kunstgewerblicher Tätigkeit. Die Kreuzzüge mochten wohl den ersten Anlaß zur Reliquienmode gegeben haben. Der Deutsche bringt gern von der Reise etwas mit. Die Kreuzritter sammelten Erde vom heiligen Land, Wasser vom Jordan. Auf der Heimreise fielen sie dann den Reliquienhändlern in die Hand, die ihnen Kreuzsplitter, Gewandstücke und Knochenreste von Heiligen verkauften. Diese heiligen Gegenstände, an die sich manche Reiseerinnerung knüpfte, erhielten den Ehrenplatz in der Hauskapelle. Bald entwickelte sich das Bedürfnis sie in eine würdige, schützende Hülle zu betten. Zuerst tat man es in naiver Frömmigkeit; dann wurde eine Mode daraus. Man suchte den Nachbarn zu überbieten.

Größer noch als in privaten Kreisen erwuchs die Prunksucht in den Kirchen und Klöstern. Man häufte Reliquien, um sie in Gold und Edelsteinen zur Schau stellen zu können. Da kam die Mode der Bronze- und Emailsarkophage auf. Werke von ungeheurer phantastischer Pracht, in denen ein letzter Schimmer der schwülen, mattglühenden Buntheit des byzantinischen Mosaiks über der knorrigen Formenwelt des Nordens aufleuchtet. Es ist wie ein Abendschein über frühlingsgrünen Wäldern. Aber dieses letzte Leuchten, Scheidegrüßen einer erlöschenden Welt, spendet noch Licht, Wärme, Schönheit in

das frühjugendlich Frostige, Herbe des Germanischen herein. Ein solches Gemisch der Sprache zweier Weltalter spricht aus den Schreinen. Aus dem südlichen Farbenchaos ihrer emaillierten Flächen, Säulen, Medaillons, glauben wir noch griechische, römische, asiatische Idiome zu vernehmen; aus dem plastischen und architektonischen Schmuck, den schweren, ernsten Gestalten mit dem gefühlstiefen, mühevollen nach Ausdruck ringen, wie der aus der bodenständigen Architektur übernommenen Dekoration klingt uns Heimatslaut entgegen, schweres, konsonantenreiches, aber in seinen Barbarismen anmutig jugendstarkes Deutsch.

Wenn wir in den Kölner Kirchen die Schreine betrachten, so können wir uns kaum des Gefühls erwehren, daß in ihrer Entstehungszeit auf kunstgewerblichem und wohl auch kirchlichem Gebiete ein heißer Konkurrenzkampf getobt. Die Werkstätten suchen sich offenbar in ihren Leistungen zu übertrumpfen und dasselbe suchten auch wieder die Kirchengemeinden, die Klöster, die städtischen Behörden gegeneinander. Nur durch einen aufs äußerste gespornten Wetteifer konnte in der Ausführung der Schreine eine so gewählte Auslese des Materials, eine so gesuchte Pracht in der Steigerung des Stils, eine so raffinierte Durchbildung der einzelnen Farben- und Formenwirkungen erreicht werden.

Eine der Hauptwerkstätten ist eine klösterliche: St. Pantaleon in Köln. Aus ihr stammt, soweit sich bis heute bestimmen läßt, neben dem Albinus-, Maurinus-, Ursulaschrein (sämtlich in Köln) die prachtvolle Deutzer Heriberttumba, die der Werkstatt doch wohl eine Zeitlang einen führenden Rang gesichert haben muß. Allerdings gehen auch aus Aachen und den verstreuten Werkstätten im Maaßgebiet gleichzeitig außerordentliche Schöpfungen hervor. Einen Höhepunkt bildet endlich der große Schrein der hl. drei Könige (im Kölner Domschatz), von dem man heute leider noch nicht weiß, woher er kam der Fahrt. 1164 wurden die Gebeine der hl. drei Könige nach Köln gebracht und offenbar bald danach die Ausführung des Schreines in Angriff genommen. Die Fertigstellung erfolgte etwa um die Wende des ersten Jahrzehntes im nächsten Jahrhundert.

Was sich an diesem unvergleichlichen Prachtwerk dem Be-

schauer zunächst als stärkster Eindruck aufdrängt, das ist, den statuarischen Reiz des plastischen Schmuckes noch überwiegend, die maßvoll gedämpfte Buntheit, die sich hier mit einer Sicherheit durchsetzt, die etwas klassisches hat und die damit Wirkungen erzielt, wie sie auf rein dekorativem Gebiete nur in wenigen Kunstdenkmälern der Welt, etwa San Marco in Venedig oder etlichen pompejanischen Ausgrabungen, ausgelöst werden.

In dieser leidenschaftlichen und doch so abgeklärten Farbengebung liegen gleichsam verborgene Kräfte, die der Befreiung aus der Materie des Emails harren. Hier stehen wir vor Geheimnissen tiefkünstlerischer Fortwirkung, Fortpflanzungsart, vor Rätseln, die Zukunftswerte bergen.

Geheimnisvolles liegt in der Zeit. Eine wunderbare Entwicklungstätigkeit auf allen künstlerischen Gebieten. Ganz anders als später der Uebergang von der Gotik zur Renaissance.

Dort jähes Zerbrechen, stürmisches Entäußern der alten Formen, gelegentlich auch ein nervöses Zersplittern und Verzittern. Hier ein leises Aufsteigen, ein frühlingshaftes Lösen gleichsam aus Knospen. Die rauhen Hüllen springen.

Dem Krafttyp der romanischen Architektur entsteigt die vor aller Materie zurückfliehende Gotik, die Plastik macht die Wandlung mit; im Anschluß an den architektonischen Kanon auch das Kunstgewerbe.

Und nun kommt die Zeit einer Ausdrucksgestaltung, die nach malerischen Mitteln verlangt.

Wie vor jeder großen, künstlerischen Erhebung sehen wir unmittelbar eine religiöse Bewegung vorangehen. Es ist im 14. Jahrhundert die deutsche Mystik. Die Mystik, die veredelnd auf die Massen in volksbildendem, ethischen Sinne wirkte, hat auch ihre tiefe Bedeutung für die Kunst. Heinrich Suso war ein großer Freund der Künste. Wir wissen, daß er sich gerne mit Kunstwerken umgab, daß erlesene Kunstwerke ihn sogar auf seinen Reisen begleiteten.

Von Johannes Tauler dagegen hören wir, daß er gegen die herrschende Kunstrichtung eiferte. Es scheint aber fast, als habe er der Kunst damit einen größeren Dienst erwiesen als Suso mit seiner Neigung zur Förderung der damaligen Moderne.

Denn offenbar befand sich die Malerei damals unter der Pegelgrenze der ästhetischen Linie und wenn Tauler, der selbst eine durch und durch künstlerische Natur war, — seine mystische Anschauung, wie überhaupt die deutsche Mystik ist ähnlich Platons edler Dichterphilosophie ein religiöses Kunstwerk —, gegen das «Affenwerk» der damaligen Künstler eiferte, so hatte das zweifellos seine Berechtigung.

Wir sind heute nicht mehr in der Lage, sein Urteil nachzuprüfen; denn von der flüchtigen Modekunst jener Tage hat sich so gut wie nichts erhalten. Ueberliefert ist uns nur, daß eine profane Richtung bestand, eine Ausläuferin der romanischen Sakralkunst. Die eindringende Gotik verwehrte der Malerei die bisher behaupteten großen Wandflächen. Da flüchtete sich die aus der Kirche Verdrängte in das Bürgerhaus, wo sie freundliche Aufnahme fand. Aber hier mußte sie ihr Wesen verwandeln. Hier mußte sie Geschichten erzählen. Keine Legenden und Passionen, wenngleich Erbauliches. Also sittliche Geschichten, moralische Anekdoten. Sie wurden dann gewürzt mit närrischen Randglossen, Drolerien, mit derben Witzen, — Affenwerk, wie Tauler es nannte.

Die romanische Wandmalerei war eine vorwiegend epische gewesen. Dieser Charakter erhielt sich. Aber von der großen Mauerfläche ging es jetzt in den kleinen Raum der Wohnstube hinein, vom großen klassischen Stil in den der engen Bürgerwirtschaft. Die breite epische Form verlor sich in spielerischem Geplauder. Die Wandfriese der Bürgerhäuser mochten wohl allerlei drolliges Genre aufweisen; aber wohl kaum Leistungen, die Zukunftswerte in sich bargen. Darum fielen sie auch dem Zahn der Zeit zum Opfer.

Was sich aus dieser Epoche erhielt, das ist eine ganz andere Kunst, eine Kunst, auf die Taulers Kritik nicht anwendbar ist, eine Kunst, die etwas mühsam die Mitte zwischen Fortschritt und Epigonentum hielt, die ernste Motive in ernster Form behandelte, aber offenbar gegen der Moderichtung zurücktrat.

Es ist jene Kunst, die wir am besten in den Kölner Domchorfresken (Sch.-A. 1) studieren können. Zum erstenmale sehen wir da die Buch- und Wandmalerei Kompromisse schließen. Der große romanische Stil verliert sich. Die kleineren

Flächen, die Kapellennischen mit ihrem gedämpften Licht gestatten Entfaltung eines intimeren Vortrags. Der Miniaturistengeschmack erobert die Wände. Es kommt die Zeit der Spruchbänder, der Zierlinien, der ornamentalen Nimben. Die Engel schweben aus gekrausten Wolken, die Frauengewänder bauschen sich in kunstvollen Faltenbrüchen. Der ganze Apparat der Miniaturisten wird in die Wandmalerei hereingeschleppt, die eben dadurch, trotz dem Ernst ihres Strebens in ihren besten Aeußerungen etwas manieriertes hat.

Um die Mitte des Jahrhunderts, also die Zeit, in der Tauler gegen das «Affenwerk» predigt, macht sich eine Reaktion bemerkbar. Man möchte sich versucht fühlen, anzunehmen, daß eine junge Künstlergeneration unter den unmittelbaren Einfluß der Predigten des großen Mystikers geriet. Bei der ungeheuren Zugkraft und Wirkung, die Johannes Tauler in Köln auf alle Stände ausübte, läßt sich diese Vermutung kaum von der Hand weisen.

Ein ähnlicher Vorgang in Italien an der Wende der Frührenaissance! Die Ereignisse des vergänglichen Lebens kehren immer wieder in den verschiedenen Ländern und Epochen. In Italien war es Savonarola, der für die Kunst eine Entscheidung brachte. Denn es ist kein Zufall, daß gerade die Männer, die die Hochrenaissance heraufführten, Michelangelo, Fra Bartolommeo und (indirekt durch Bartolommeo) Rafael in ihren Anschauungen von Savonarola beeinflußt waren.

Hier wie dort ist der religiöse Eindruck unverkennbar, nur mit dem Unterschiede, daß er in Florenz in eine hochentwickelte Epoche kam, die in manchem schon drohte in Hyperkultur überzugehen, in Köln dagegen in eine Zeit, die in ihrem jugendlich demokratischen Geist mehr dem Florenz Cosimo I. oder der noch früheren Aera Coluccio Salutatos glich; in Florenz in eine Kunst, die in ihrer Größe und Reife schon ein Ganzes für sich bildet, deren letzte, fabelhafte Steigerung zur Hochrenaissance kaum mehr mit dem Verstande erwartet, nur höchstens in ekstatischen Künstlervisionen geahnt werden konnte, in Köln dagegen in eine solche, die nur dürftige, schwachentwickelte Keime barg und im wesentlichen von der Vergangenheit zehrte.

Große Unterschiede und dennoch verwandte Resultate! Wie in Florenz um die Wende des Quattrocento die heitere in lose

Sinnlichkeit ausschweifende Freiheit plötzlich verschwindet, um einer überaus gesetzmäßigen, klassisch strengen und religiös tiefernsten Kunst Platz zu machen, so sehen wir in den letzten Lebensjahren Johannes Taulers die Drolerien, das seichte, spielerische Geplänkel, das «Affenwerk» und ebenso die nach ernsteren Aeußerungen ringende, aber in Form und Stil unsichere sakrale Richtung in sich selbst zusammensinken — und wir sehen eine neue, in ihren ersten Anfängen verheißungsvolle Kunst heraufsteigen, die in ihrem idealen, ganz auf die mystische Anschauung aufgebauten Wesen zu wunderbaren, herrlichen Erscheinungen drängt.

Der Frühling der Kölner Malerei hebt an.

Eine neue Kunst findet auch neue Aeußerungsformen. Dieses neue ist im 14. Jahrhundert das Tafelbild. Los von der Wand! war die Losung seit dem Anbruch der Gotik. Nun eroberte sich die Kunst den Altar, den Kirchen- und den Hausaltar. Und damit entstand das, was wir heute im Durchschnittssinne unter Bild verstehen. Es ist für unsere an alle Arten von Anwendung der Malerei gewöhnte Zeit wohl kaum denkbar, welch große Wandlung das Aufkommen des Tafelbildes hervorrief. Aber vergegenwärtigen wir uns nur einmal: wenn unsere gesamten modernen Künstler plötzlich nur mehr auf Wandmalerei und Buchillustration angewiesen wären, welche einschneidende Veränderung des ganzen künstlerischen Stiles brächte das hervor! Eine Unmasse von Motiven, von Techniken wären gar nicht mehr anwendbar. Dieselbe Fülle nun von künstlerischen Möglichkeiten, die sich heute in diesem Falle plötzlich verschließen müßte, eröffnete sich damals. Die Bedeutung des Tafelbildes, obwohl es als solches im eigentlichen Sinne im 16. Jahrhundert überwunden wurde, reicht somit bis in die Gegenwart herauf.

Die Malerei hatte nun Selbständigkeit, Unabhängigkeit erobert. Der Unterschied gegen vorher war nicht geringer als der eines fröhlich springenden Kindes von einem solchen, das noch nicht laufen kann. Sie klebte nicht mehr an der Mauer, sondern erschien als freistehendes, bewegliches Kunstwerk. Gleichwohl aber riß sie sich nicht völlig von der Architektur

los. Jetzt, da sie dieser gegenüber ihre Freiheit hatte, entstand vielmehr das schöne Verhältnis der gegenseitigen Wechselwirkung der beiden Künste zueinander. Jetzt entstanden die herrlichen Altaraufsätze, in denen sich das Bild ganz in architektonische Umrahmung versteckt. Bald kommt auch noch die Plastik dazu. So bildeten drei Künste Malerei, Architektur, Plastik eine Dreiwertgruppe von unvergleichlichem Reiz. In mehr und mehr sich steigerndem Zusammenwirken wurde schließlich zum Ende des 15. Jahrhunderts in der erregten Spätgotik der Höhepunkt erreicht.

Die ersten Anfänge freilich waren auch hierin noch bescheiden, schüchtern. Eines der frühsten Tafelbilder, das Diptychon des Berliner Museums (früher Charles Robinson, London), das etwa um 1370 entstand, zeigt keinerlei Beziehung zur Architektur, sondern lediglich zur Buchkunst. Der Grund ist wohl darin zu suchen, daß sein Schöpfer, wie aus dem ganzen Stile hervorgeht, ein Miniaturist war. Der Rahmen, der mit der Bildfläche aus einem Stück besteht, ist ganz im Geschmack der Evangeliarien ausgeführt, reich ornamentiert und mit Vertiefungen versehen, die anzeigen, daß hier einmal Edelsteine oder Glasflüsse eingesetzt waren. Erst gegen Ende des Jahrhunderts erscheint dann in dem Clarenaltar die Malerei im Schmuck architektonischer Dekoration und in diesem Werk ist dann damit ein Vorbild geschaffen für lange hinaus.

Es mag hier noch erwähnt werden, daß in dieser frühen Zeit neben den Holztafeln auch bereits Leinwand benutzt wurde. (Auch in der mittelrheinischen Schule.) Es scheint aber, daß sich diese, vielleicht infolge der damals noch wenig entwickelten Maltechnik nicht sehr bewährte, denn im 15. Jahrhundert wird das Holz allgemein herrschend. In der Kölner Zunft im besonderen das Eichenholz. Im 14. Jahrhundert treffen wir noch Tannen-, Nuß- und Buchenholz verwendet; aber bei größeren Werken, wie zum Beispiel dem Clarenaltar, genießt schon die Eiche um ihrer Haltbarkeit willen den Vorzug. Schließlich im 15. Jahrhundert erhebt die Kölner Zunft die alleinige Verwendung von Eichenholz zum Gesetz. Ebenso genaue Vorschriften finden wir in den Zunftstatuten auch über die Farben, wie überhaupt das gesamte Material, insbesondere das Gold.

Die Kölner Malerzunft erfreut sich überhaupt einer hochentwickelten Gesetzmäßigkeit. Sie erscheint als ein vortrefflich durchgebildeter Organismus, einer der glänzendsten im deutschen Zunftwesen. Früh schon entwickelt sich ein solider Wohlstand in ihr. Die Maler erwerben sich eigene Häuser. Sie haben ihr Viertel in einer guten Lage der Stadt. Die noch heute den alten Namen führende Schildergasse (Schilder niederdeutsch Maler) mündet auf den Neumarkt, wo die ersten Patrizier ihre Häuser hatten. Im 15. Jahrhundert gelangt die Zunft zu hohem Ansehen, nimmt unter den Gilden einen gewissen Vorrang ein. Verschiedene Maler werden Mitglieder des hohen Rates der Stadt. Dabei scheint eine gewisse Bescheidenheit, ein maßvolles Zurücktreten der einzelnen Person gegenüber der Zunft Tradition gewesen zu sein, wofür der Beweis genügt, daß wir in der ganzen Zeit, von den ersten Anfängen bis zu Barthel Bruyn, also vom 14. bis ins 16. Jahrhundert bis heute erst einen einzigen Maler ermitteln konnten, von dem wir neben der Arbeit auch den Namen kennen! Und auch sein Name ist nicht durch eine Nachricht aus seiner Zeit, sondern durch die ein Jahrhundert jüngere, bekannte Notiz Dürers in dessen niederländischem Tagebuch entdeckt worden. Es ist Stefan Lochner. Im übrigen fehlt weit über ein Jahrhundertlang jede Brücke, die von den vorhandenen Namen zu den vorhandenen Werken führen könnte.

Es hat wenig Zweck sich mit den in den Urkunden überlieferten Namen abzugeben, da sich keine Anschauung daran knüpfen läßt. Nur ein Bild der allgemeinen Tätigkeit empfangen wir, wenn wir hören, daß eine Familie Platvoys durch drei Generationen in der Malerzunft aufgeführt wird, oder ein gewisser Heinkin Groene nebst seinen drei Söhnen. Ob sie Handwerker, Banausen, Künstler waren, — wir wissen es nicht. Dann wird mit ganz besonderer Anerkennung ein Meister Wilhelm von Herle genannt, der 1370 das Eidbuch der Stadt illuminiert, von dem es in der Limburger Chronik heißt:

> Item in diser zit was ein maler zu Collen, der hiß Wilhelm. Der was der beste maler in Duschen (deutschen) landen, als he wart geachtet von den meistern, want (weil)

er malte einen iglichen menschen von aller gestalt, als hette ez gelebet.

An der Bedeutung dieses Meisters kann nicht gezweifelt werden. Es dürfen ihm also bloß die besten Werke dieser Epoche zugeschrieben werden. Die besten Werke müssen sich mit dem besten Namen decken. Aber welches sind diese Werke? Man hat früher den Clarenaltar und die Madonna mit der Erbsenblüte dafür namhaft gemacht; aber die neuere Forschung weist diese beiden Hauptstücke, die eigentlich die Schule von Köln eröffnen, in eine etwas spätere Zeit, etwa die neunziger Jahre des 14. Jahrhunderts, in denen der Meister Wilhelm wahrscheinlich nicht mehr gelebt hat. In den Schreinsbüchern wird ein Wilhelm von Herle 1358—72 genannt und 1378 als verstorben erwähnt. Er dürfte identisch mit dem Meister Wilhelm der Limburger Chronik sein. Die Autorschaft des Clarenaltars und der Madonna mit der Erbsenblüte geht somit auf eine jüngere Kraft über und hier liegt die Vermutung nahe, diese in der Persönlichkeit eines Hermann Wynrich von Wesel zu erkennen. Dieser Wynrich, offenbar Schüler des Wilhelm von Herle, heiratete nach dessen Tode nach altem Zunftbrauch die Witwe des Meisters und übernahm dessen Werkstatt. Nach den Schreinsbüchern soll er sich eines zunehmenden Wohlstandes erfreut haben, was auf reichliche Aufträge und somit Anerkennung schließen läßt. Er stand ferner in hohem Ansehen in der Zunft und war fünfmal Mitglied der Rates. Vielleicht ist er auch mit jenem Hermann de Coulogne identisch, der 1403 für Herzog Philipp den Kühnen von Burgund in der Karthause zu Dijon Wandgemälde ausführte. Sein Tod fällt in die Jahre 1413—14.

Das alles sind dürftige Nachrichten. Es kann sein, daß dieser Wynrich von Wesel der Hauptmeister des Clarenaltars war, es ist sogar wahrscheinlich! — es kann aber auch sein, daß ein Meister Wilhelm ihn gemalt hat. Es braucht ja nicht gerade der 1378 verstorbene Wilhelm von Herle gewesen zu sein. Erwähnt doch die Limburger Chronik, der obige Notiz aus dem Jahre 1380 entstammt, nichts von dem Tode des Meisters!

Menschen, deren Hauptinteresse auf die Kenntnis von Namen

und Daten gerichtet ist, werden am Studium der kölnischen Schule wenig Freude haben. Auch auf den intimen Reiz biographischer Einzelheiten aus dem Leben der Künstler muß man verzichten. Gewiß waren unter den Meistern jener Kunst markante, bedeutende Persönlichkeiten, deren Bekanntschaft zu machen sich schon lohnen würde; aber dieser Genuß muß uns wohl ewig versagt bleiben. An keiner anderen Schule wie an der kölnischen hat sich in solchem Maße des Kaisers Maximilian Wort erfüllt: Wenn ein Mensch stirbt, so folgen ime nichts nach denn seine werkh . . . .

Betrachten wir denn die Werke!

Als frühste Gruppe fällt eine solche um die Mitte des 14. Jahrhunderts auf, etwa 1350—70. (Sch.-A. 5—10.) Das vermutlich älteste Werk dieser Gruppe ist ein Kreuzigungstriptychon im Kölner Museum (Kat. Nr. 1, Sch.-A. 5).

Das Altärchen entbehrt nicht einer gewissen, unfreiwilligen Komik. Unwillkürlich erweckt es auf den ersten Anblick ein Lächeln. Es ist nach unsern technisch geschulten Begriffen so viel Unmögliches darin, daß man sich der Heiterkeit kaum erwehren kann.

Das Mittelbild stellt die Kreuzigung dar. Der Christus ist eine merkwürdige Karikatur mit langen Spinnenarmen, großen Händen und einem wenig modellierten, brettartigen Körper, dessen Hängelinie mit den scharf nach rechts gebogenen Knien eine starke Kurve beschreibt. Unter dem Kreuz stehen acht Personen. Auf der rechten Seite Christi die vier heiligen Frauen, links Johannes, der römische Hauptmann und zwei Juden. Der römische Hauptmann erhebt mit einer hampelmannartigen Bewegung den rechten Arm fast kerzengerade in die Luft, ein rundgeschweiftes Spruchband, auf dem die Worte: «Ecce dei filius!» stehen, wie einen Türkensäbel schwingend. Eine ähnliche Gebärde kehrt auf dem einen Flügelbilde der Anbetung der hl. drei Könige wieder. Hier fährt der zweite König unvermittelt mit dem rechten Arm in die Luft. Man wird an die Energie erinnert, mit der oft Kinder in der Schule den Finger aufheben, wenn sie sich zum Wort melden. Hierin liegt für unseren heutigen Geschmack Komik; ja, es ist möglich, daß

der Maler auch schon damals, als er mit dem Werke heraustrat, belacht wurde. Aber damals gewiß aus einem anderen Grund. Was uns als kindlich naive Uebertriebenheit erscheint, galt den Zeitgenossen vielleicht als eine allzu kühne Fortschrittlichkeit, die Kopfschütteln erregte. So weitausfahrende Gebärden, wie sie der Meister liebt, waren für jene Zeit durchaus nicht gebräuchlich. Auch erscheinen die langen, dünnen Proportionen als etwas neues, ein Jugendstil. Zweifellos kündigt sich hier etwas an.

Und was nun gibt der Künstler seelisch? Da werden wir durch die ganz neue Sprache einer tiefen Innigkeit überrascht. Christi Antlitz zeigt den Ausdruck edler Leidenswürde. Von den häßlichen Spinnenarmen mit den großen Händen strömt ein Segensfluidum aus. Die heiligen Frauen sind ernst, teilnehmend erfaßt. Die kleinen Szenen auf den Flügeln, die Hirtenverkündigung mit dem Dudelsackhirten und der von einem Bäumlein laubfressenden Ziege, die Geburt mit ihrer köstlichen Nachtstimmung, wo der hl. Josef, den Kopf auf dem Arm, müde einnickt, während die Madonna zärtlich leise das Neugeborene wiegt, die Himmelfahrt, wo man von dem friedlich in die Wolken gehenden Christus nur mehr die untere Hälfte des Körpers sieht, indes die Apostel sich lebhaft über das Ereignis bereden, haben schon den ersten Reiz jener poesiereichen Plauderhaftigkeit, die im Clarenaltar ihren Höhepunkt erreicht.

Aus dieser von Glaubensernst und Herzensinnigkeit erfüllten Kunst redet Johannes Tauler. Das ist der Geist seiner Predigt, den wir hier in die Sprache der Malerei übersetzt finden. Es ist der Stil jener Predigten, die mit irgend einem Bild aus der Kindheit Christi oder der Marienlegende beginnen, um dann in die mystische Kontemplation des Wesens Gottes und der Seele überzugehen.

Man möchte ein Märchen ersinnen: Es war einmal ein junger Künstler. Ein Zufall vielleicht trieb ihn in eine Predigt Taulers. Er stand mit in der schluchzenden, zitternden, maßlos erregten Menge, wie sie seit kurzem die ständige Hörerschaft Taulers bildete. Er erlebte es, wie neben ihm die Leute ohnmächtig vor religiöser Erregung zusammenbrachen. Er war vielleicht bei jener denkwürdigen Predigt in der Kirche, wo ein

Mann wie tot niederstürzte und jemand aus der Menge zur Kanzel hinaufrief: Halt ein, Pater, der Mann stirbt uns sonst! derselben Predigt, nach deren Ende etwa ein Dutzend Männer und Frauen auf den Gräbern vor der Kirche wie tot umherlagen, bei deren Anblick Tauler selbst über den Eindruck seiner Worte tief erschrak. Für den jungen Künstler war Taulers Lehre eine Offenbarung. Er lernte religiös sehen. Und das wurde entscheidend für seine Kunst. Nun brach ein großer Jubel in ihm aus und drängte zur künstlerischen Tat und aus dieser Jubelstimmung heraus entstand das kleine Altarwerk. Da ging das Gefühl mit dem Verstand durch. In völliger Sorglosigkeit um das Technische, das Gesetzmäßige, das Herkömmliche stürmte der junge Künstler auf sein Ziel los: die Eindrücke wiedergeben zu können, die er in unvergeßlicher Art empfangen.

Es ist ihm gelungen: Auf den kühlen Kritiker einer späteren Epoche wirkt die noch ungeheuer kindlich naive Ausdrucksweise belustigend, aber zugleich ergreifend. Er denkt vor dem Bilde an den Eifer und die Wichtigkeit, mit der sich Kinder über irgend eine in dem kleinen Feld ihrer Tätigkeit liegende Arbeit hermachen. Er denkt aber zugleich an die unentweihte Zuversichtlichkeit, die in den Augen solcher Kinder liegt.

Diese ganze Epoche ist eine Kinderzeit der deutschen Kunst. Es sind lauter Kindertaten, die wir vor uns sehen. Die Künstler verfallen alle genau in dieselben Fehler, in die Kinder beim Zeichnen verfallen. Man weiß aus Erfahrung, daß das Kind wenig Sinn für Proportionen hat. Wahrscheinlich weil die eignen noch nicht entwickelt sind. Wird von einem Kind verlangt, daß es Figuren nach der Natur zeichne, so faßt es zunächst lediglich Bewegungsmotive auf. Die Bewegungen kommen dann auch, je nach Talent, leidlich zustande, aber meist bei völliger Nichtachtung der Proportionen. In derselben Lage befand sich die Kunst in ihren Anfängen. Wir sehen die Künstler ihr ganzes Augenmerk auf Gebärden richten, bei völlig verfehlten Proportionen. Ferner auf Blicke. Auch das ist kindhaft. Kinder geben ihren Figuren große Augen, die Lider weitgeöffnet. Die Pupille wird mit dem Bleistift dick schwarz gerieben. Ganz dieselbe Erscheinung in der frühen Kunst. Die in die Ecke

gestellten schwarzen oder braunen Augäpfel, die aus der Zeichnung der übrigen Gestalt geradezu herausfallen, sind für das ganze 14. Jahrhundert und vielfach noch bis 1430 typisch. Auch das einzelne Hinsetzen von Gestalten, der Aufbau neben- und übereinander, die perspektivelose Behandlung von Gegenständen, Tischen, Stühlen, Häusern, das Festhalten an der Flächenkomposition entgegen dem dreidimensionalen Prinzip — alle diese Fehler und Eigenarten, die eben im Zeichnen mehr oder minder jedes Kind entwickelt, waren auch die Fehler und Eigenarten der Kunst, solange sie sich in ihren ersten Anfängen befand. Und an diese Fehler und Eigenarten müssen wir uns gewöhnen, in sie müssen wir uns hineinsehen, wenn wir die Kunst jener Zeiten verstehen wollen.

Ich habe absichtlich oben den Eindruck der Kreuzigung jenes frühen Meisters so geschildert, wie ihn der Durchschnitt der Beschauer empfängt. Den meisten wird zuerst das Störende, das Unvollkommene, das Kindhafte an dem Bilde auffallen. Und solche Eindrücke wiederholen sich von Bild zu Bild. Wer mit den Vollkommenheitsansprüchen einer entwickelteren Kunst an solche Leistungen herantritt, kann in ihnen leicht nur das Lächerliche herausfinden. Es ist wie mit Kindern, über deren naives Wesen die Erwachsenen lachen. Wie aber manche kindliche Naivität nur die Aeußerung der werdenden und manchmal ungestüm sich regenden Psyche ist, so verhält es sich auch mit der Kunst. Und gerade in der deutschen Kunst tobt sich lange eine unberechenbare Kindhaftigkeit aus. Bei einer einzigartigen Innigkeit, Gefühlswärme, Religiosität, bei einer Kraft der Empfindung, die eigentlich ein gewisses äußeres Können als selbstverständlich voraussetzt, treffen wir immer wieder auf Aeußerungen, die noch ganz dem Gesichtskreis kindlicher Anschauung entsprechen. Diese Eigenart müssen wir stets bei der Beurteilung im Auge behalten. Erst wenn wir uns in die Kindhaftigkeit des künstlerischen Wesens jener frühen Zeit hineingesehen und hineingelebt haben, erst dann wird sich uns die innerhalb dieser naiven Sphäre waltende Seele erschließen und wir werden plötzlich erstaunt ihre innere Größe erkennen.

Doch zurück zu unserm Märchen, dem gewiß ein Stück Wahrheit zugrunde liegt. Die Wahrheit des Gleichnisses. Wenn

es ein Märchen, eine fragweise Vermutung ist, daß gerade der Schöpfer dieser Kreuzigung, in der und jener Predigt Taulers gestanden hat, so läßt sich doch auf die ganze Richtung, die um diese Zeit plötzlich einsetzt, der Einfluß Taulers nicht verleugnen. Es war wohl eine ganze Anzahl Künstler, die unmittelbar in den Bann der Persönlichkeit des großen Predigers geriet und ihre Werke bilden eine geschlossene Gruppe, die wesentlich von aller vorhergehenden Kunst absticht.

Das nächste Werk dieser Gruppe ist das oben erwähnte Diptychon des Berliner Museums. (Sch.-A. 6/7.) Es steht der Kölner Kreuzigung außerordentlich nahe, ist zweifellos in derselben Werkstatt entstanden. Wäre die Kreuzigung ein Jugendwerk, was sich freilich schwer bestimmen läßt, so könnte man das Diptychon demselben Meister geben. Doch ist es bei den stilistischen Unterschieden der beiden Werke, — die einen starken zeitlichen Abstand bezeichnen würden — ratsamer zwei Meister anzunehmen. Der Meister des Berliner Diptychons ist unendlich viel vorgeschrittener, eine innerlich reifere Persönlichkeit. Das Diptychon weist solche Qualitäten auf, daß man es wohl mit dem Namen, der in dieser Zeit sich des größten Rufes erfreut, dem Namen des Meisters Wilhelm, in Verbindung bringen möchte. Aber das muß freilich eine Vermutung bleiben.

Das Diptychon stellt auf der einen Tafel eine Kreuzigung, auf der anderen eine Madonna dar. Die Kreuzigung ist im engsten Anschluß an die obengenannte Kölner Kreuzigung entstanden. Der Christus weist in seiner Hängelinie dieselbe charakteristische Kniekurve auf, das Haupt ist von dem gleichen Oval, die Arme in der gleichen segnenden Schwebestellung. Nur alles reifer, entwickelter. Der Körper ist nicht mehr so brettartig flächenhaft. Eine allgemeine, wenn auch noch schüchterne Modellierung strebt schon nach anatomischer Möglichkeit. Die Arme sind voller, die großen Hände sind beibehalten.[1] Das Edle, Würdige im Ausdruck des Antlitzes ist wesentlich ver-

[1] Die großen Hände sind charakteristisch für den Jugendstil, sowohl einer Epoche als des einzelnen Künstlers. Man erinnere sich an die großen Hände von Michelangelos David. Mancher Künstler; — wie Meunier z. B.! — behalten diese Eigenart bei, die ihren Gestalten den herb-naiven Zauber jugendlicher Heldenhaftigkeit verleiht.

tieft. Bis in die zweite Hälfte des folgenden Jahrhunderts hat die Kölner Schule keinen edleren Christustypus aufzuweisen.

Aehnlich ihrem Vorbild ist auch die Frauengruppe unterm Kreuz. Aber auch sie ist freier gruppiert. Die naive Longinusfigur fehlt. Ebenso glücklicherweise der römische Hauptmann. Links steht der sehr schön komponierte Johannes und hinter ihm ein Jude, der zwar deutend die Hand hebt, aber doch nicht mit der lächerlichen Zeigewichtigkeit des Hauptmanns der Kölner Kreuzigung.

Von edelster Auffassung, eines Cimabue würdig, ist das Gegenstück, die thronende Madonna mit dem Kinde. Ihre steif auswärtsgedrehte Hand, die Blumen hält, darf uns nicht erschrecken. Welche Anmut liegt doch schon in der streng stilisierten Gebärde! Wie klar und edel ist das Antlitz, sind alle Linien gezeichnet und wie lieblich ist das Gebärdenspiel des nach Brust und Kinn der Mutter tastenden Kindes!

Noch umweht ein kühler Hauch der Unpersönlichkeit die Gestalten; aber man fühlt, daß er bald zu weichen beginnt.

Der Maler ist, wie sein Vorgänger, Miniaturist; denn an beiden Werken zeigt sich die von den Buchdeckeln übernommene Rahmendekoration.

Zwei Tafeln des Kölner Museums (Kat. Nr. 2 und 3, Sch.-A. 8), die Hl. Johannes und Paulus darstellend, sind dem Meister des Berliner Diptychons nahe verwandt. In ihnen herrscht mehr ein statuarischer Stil. Der Maler scheint von der Wandmalerei hergekommen zu sein oder hat sich einmal nach dieser Seite hin versucht. In letzterem Falle könnten die Tafeln vielleicht sogar dem Meister des Berliner Diptychons selbst zuzuweisen sein. Sie würden einen Uebergang bilden zu den Wandmalereien im Hansasaal des Rathauses, deren traurige Reste das Kölner Museum (Sch.-A. 10) bewahrt.

Diese Wandmalereien müssen sehr bedeutend gewesen sein. Noch schauen die Köpfe — nur diese sind mehr erhalten — der Propheten und Könige mit tieferństem, fesselnden Ausdruck aus ihrer fragmentarischen Umrahmung. Rings um sie ist die Farbe abgesprungen. Hier blieb noch eine Hand, dort ein Ornament, ein Teil eines Spruchbandes sichtbar. Alles andere ist verdorben, verloren. Gleichnis versunkener Zeiten, aus denen uns auch nur mehr einzelne Gesichter anblicken! Diese Propheten und

Priester haben etwas von derselben Würde und zarten Anmut wie der Christus und die Madonna des Diptychons. Sie könnten derselben Hand zugehören und man möchte wohl denken, daß ihr Schöpfer der erste Künstler seiner Zeit war. Die Worte der Limburger Chronik stimmen wohl auf ihn: Er »was der beste meler in Duschen Landen.»

Wir haben somit eine Gruppe und in ihr eine führende Persönlichkeit, die den Beginn der Kölner Malerschule charakterisiert. Diese Persönlichkeit (Meister Wilhelm?) ist der Schöpfer des Berliner Diptychons und der Hansafresken, vielleicht auch der beiden Heiligentafeln im Kölner Museum. Der Entwicklungsgang wäre demnach etwa folgender: Der Meister war Miniaturist. Aus der Schule eines Miniaturisten, des Meisters der Kölner Kreuzigung, hervorgegangen, wirft er sich, wie dieser übrigens auch schon, auf die Tafelmalerei. Es entsteht das Diptychon. Dann wendet er sich dem größeren Stile der Wandmalerei zu. Er, oder vielleicht schon ein Schüler von ihm, führt die Hl. Johannes und Paulus aus und als eigenhändiges Werk der reifsten Zeit oder bereits des Alters kommen die Gemälde im Hansasaal hinzu.

Um diese Persönlichkeit gruppiert sich dann eine Anzahl kleinerer, verwandter Erscheinungen. Eine solche ist beispielsweise der noch etwas altertümelnde Meister einer Verkündigung und Darstellung im Tempel des Kölner Museums (Kat. Nr. 4, 5 Sch.-A. 9). Eine solche ist der in der Scheibler-Aldenhovenschen Publikation (Nr. 11) als niederrheinischer Meister bezeichnete Verfasser einer Darstellung von Josef und Maria im Berliner Museum. Josef und Maria, beide in reichgeblümter Kleidung sitzen disputierend auf einem von musizierenden Engeln flankierten Thron. Das Bild ist sehr reich und temperamentvoll in der Stimmung und sticht hierin etwas von dem ruhigeren Charakter der Gruppe ab. Hier spiegelt sich weniger Taulers innige Frömmigkeit als Heinrich Susos süßlich schwärmerische Gottesminne wieder.

Dieser heiße, leidenschaftliche Einschlag mußte kommen. Er entband die werdende Kunst ihrer Scheu vor der Lebenswirklichkeit. Die nächste Generation entwickelte sich bereits nach der Seite eines gesunden Realismus.

Wir kommen an die Wende des Jahrhunderts, etwa 1390 bis 1410. Der Mittelpunkt der neuen Generation ist der Meister des Clarenaltars, den wir mit dem sehr wahrscheinlich für ihn zutreffenden Namen Hermann Wynrich bezeichnen wollen.

Der von den Nonnen des Clarenklosters bestellte, jetzt im Kölner Dom befindliche Altar ist sein großes Hauptwerk. Es ist an Umfang wohl das größte Altarwerk seiner Zeit. Sind die innern Flügel geschlossen und die äußern geöffnet, so zeigen sich auf dieser Fläche 24 Darstellungen, je 12 in zwei Reihen übereinander. Ein großer Bilderbogen also, der an das Wort Gregors des Großen erinnert, daß Bilder die Bücher der Armen seien. Ganz zweifellos war hier der Gedanke maßgebend, dem Volk von den heiligen Geschichten eine Anschauung zu geben. Die Erbauung sollte erst in zweiter Linie, erst durch das Wort des Priesters erfolgen. Es kam also auf lebendige an das alltägliche Leben anknüpfende Schilderung an.

Der Meister hat diese Bedingung in glänzender Weise erfüllt. Er stellte die Vorgänge aus der Passion und aus der Kindheit Christi mit einer Lebenstreue und einer Unmittelbarkeit der Auffassung dar, als wären sie eben geschehen. Der Erzähler kommt wie direkt von den Ereignissen her und er berichtet in der Weise, wie man es nach frisch empfangenen Eindrücken tut, mit allen Einzelheiten und oft das Nebensächliche betonend. Da schildert er uns, wie das Jesuskindchen gebadet wird und wir werden sogleich in die Stimmung der dämpfigen Badestube versetzt, oder er malt uns die Darstellung im Tempel mit allen Umständen aus, wie das Kind über den Altartisch zur Mutter zurückläuft und den alten Priester mit dem Windeltuch stehen läßt. Aber dann zeigt er Jesu Tod und die ergreifende Grablegung, wo die Mutter — man denkt an Giotto! — über den Leichnam hinstürzt und Magdalena in wildem Schmerze die erhobenen Hände ringt. Da steigert sich die Erzählung zu dramatischer Wiedergabe.

Wir sehen in diesem Altar, in den Hauptszenen desselben — nicht alle Darstellungen sind von des Meisters Hand — die Aeußerungen einer vollkünstlerischen, innerlich reichen Persönlichkeit, die über die ganze Skala der Empfindungen, von den

Aeußerungen gemütvoller Natürlichkeit bis zu denen der Leidenschaft, der Teilnahme, der jähsten Erregung des Schmerzes verfügt.

Der innerlichen Kraft und Größe dieser Natur gesellt sich selbstverständlich auch Kraft der Form. Der Meister besitzt einen ausgezeichneten Stil, der ihn weit über die Leistungen seiner Zeitgenossen hinaushebt, einen Rhythmus der Linienführung, an dem noch unsere heutigen Künstler lernen könnten. Seine Gruppierungen sind von einschmeichelndem Reiz. Wie entzückend ist rein linear betrachtet die Badeszene, wie anmutig die der Hirten und von welch genialer Konzeption im Aufbau die Beweinung!

Die gesamten Darstellungen sind mit schön geschnitztem gotischem Maßwerk überzogen und zwar so, daß wir in jedes Bild wie durch einen Fensterrahmen hineinschauen. In diesen Rahmen sind die Bilder nun vortrefflich komponiert. Den obern Teil füllen vielfach schwebende Engel aus, die ihre lebhafte Teilnahme an den Vorgängen unten bezeigen. Auf der Anbetung und dem Bad des Christkindes erscheinen diese Engel geradezu als figürliches Linearkomplement der Maßwerklinie des Kleeblattbogens. Eine derartig ornamentale Verwendung von Gestalten beweist einen hohen Grad künstlerischer Auffassung. Hier stehen wir vor dem Beginn einer Malerästhetik, die unmittelbar auf die großen Leistungen der Kunst des 16. Jahrhunderts hinweist.

Nicht minder bedeutend ist das koloristische Empfinden des Meisters. Er sieht die Dinge stark farbig und zwar zeigt sich bei ihm schon ein Gefühl für die Gradstärke der Farbe nach dem Lichte zu. In diesem Punkt ist er der eigentliche Eröffner der Kölner Schule, denn das typische und bei den sonst verschiedensten Meistern dieser Schule — ich nenne hier nur Lochner, den Sippenmeister, den Meister des Bartholomäusaltars, — immer wiederkehrende Element ist eine ausgeprägte Empfindsamkeit für das Lichte in den Farben, nicht für das Licht an sich, das Licht, wie es Rembrandt über die Gegenstände huschen und hasten sah, sondern für das gleichsam dem Pigment innewohnende Streben nach Helligkeit. Die Malweise der kölnischen Schule ist daher eine außerordentlich helle, wenigstens in der

frühsten Zeit, und auch später kehrt die Neigung zu lichten, zarten Farben des öfteren wieder. Lochner griff, wie z. B. im Dombild, zu dunkleren Tönen; aber auch in seinem tiefsten Rot, Blau, Grün ist viel Licht. Die Farben haben reine, saftige Tiefe, aus der man, wie aus klarem Wasser herauf, den heitern Glanz durchsonnten Tageslichts wiedergespiegelt sieht.

In der frühsten Epoche der Kölner Kunst werden noch wenig dunkle Farben angewendet. Alles ist auf helle, hohe Akkorde gestimmt, helles Rosenrot, lichtblau, maigrün, zartes gelb und violett. Dunkle Töne, selbst wo sie vorkommen, verlieren sich, sind oft unausgesprochen, trübe. Dieser Zusammenklang in stark nach dem Lichte gesteigerten Graden ist der neue malerische Stil, den Hermann Wynrich heraufführt; der Stil, der typisch für die Schule, sich in ihr trotz der verschiedensten äußern Einflüsse immer wieder durchsetzt, bis zu ihrem Ende.

Neben dem Clarenaltar hat Meister Wynrich noch ein anderes Werk von Bedeutung geschaffen: Die Madonna mit der Erbsenblüte. Ein kleines Triptychon, das auf den Flügeln innen die Hl. Katharina und Barbara, außen eine etwas zerstörte und vielleicht nicht allein von des Meisters Hand stammende Dornenkrönung zeigt (Köln, Museum). Das Mittelstück stellt die Madonna in Halbfigur dar. Sie hat die Hände übereinander gelegt. In der Linken hält sie eine Erbsenblüte. Auf dem rechten Arme sitzt das Kind. Inwiefern die Erbsenblüte symbolisch ist, läßt sich schwer nachweisen. Die Erbse war im altgermanischen Glauben dem Donnergott geweiht, ebenso wie der Hirschkäfer, der auch in die christliche Symbolik Aufnahme fand (siehe Lochners und Dürers Anbetung der Könige). Es scheint, daß in beiden Fällen das Jesuskind an die Stelle Thors getreten ist. Erbsen streut in der kölnischen Sage die neugierige Hausfrau den Wichtelmännchen, worauf sie die Flucht ergreifen. Vielleicht galt die Erbse somit als Schutz wider Alben. Auch Thor ist nach der Edda (Alwißmal) der Zwergüberlister. Die Erbse in der Hand der Madonna könnte somit den Sieg über die Mächte der Finsternis bedeuten; im selben Sinne wie man in der spätern Symbolik Maria auf das Haupt der Schlange oder des Drachen treten läßt.

Nicht minder als von den Madonnen Giottos führt von

dieser deutschen Maria eine Linie zur Sixtina. Es ist das Mutterproblem der christlichen Kunst überhaupt, das hier bereits in einer tiefen, bedeutenden Weise behandelt ist; aber dabei ist diese Gestalt so rein, so echt deutsch, daß wir in ihr die Vorläuferin einer deutschen Sixtina, die uns aber das 16. Jahrhundert schuldig blieb, vermuten möchten.

In süßer, keuscher Scham blickt sie vor sich nieder, als hätte jemand eben: Glückliche Mutter! zu ihr gesagt und sie fände vor holder, heimlicher Freude keine Antwort darauf. Die Antwort liegt in der Gebärde des Kindes. Es greift mit dem dicken Händchen zärtlich nach dem Kinn der Mutter. Alles Nahe, Intime des Verhältnisses zwischen Mutter und Kind drückt diese Bewegung aus: Ich habe dich lieb, weil du mich lieb hast.

St. Katharina und Barbara auf den Flügeln rechts und links nahen leise zögernd, als wagten sie nicht, die Süßigkeit des Augenblicks zu stören.

Das Bild ist von überaus zartem Reiz, wie unter der Hut edler Frauen ersonnen. Noch eine andere Darstellung aus der Renaissance steigt in der Erinnerung neben der Sixtina auf — Mona Lisa. Vorgeahnt liegt in der deutschen Maria der rätselvolle Zauber jener Frau einer reiferen, reicheren Kultur. Dieselbe Ruhe schon in der Art, wie die Hände übereinanderliegen, Hände, auf denen bloß noch nicht das prickelnde Helldunkel der Technik Lionardos liegt, aber Hände so edel und wohlgeformt, wie die irgend einer der schönsten Frauen der Renaissance.

Verehrung erfüllt uns für den Meister, der das geschaffen. Wie gerne wüßten wir, woher ihm diese Kunst gekommen, welche seelischen Erlebnisse ihm die Kraft einer solchen, mit süßer Macht durch die Jahrhunderte wirkenden Sprache gegeben.

Wir haben nur eine Spur. Sie führt in das Clarenkloster. Dieses Kloster trug einen vornehmen Charakter. Die meisten Nonnen waren adeligen Geblüts. Einige erfreuten sich ansehnlichen Reichtums, den sie dem Kloster zugute kommen ließen. Diesen Sammelplatz reicher, edler, gebildeter Frauen dürfen wir uns wohl als eine Pflegestätte der schönen Künste und Wissenschaften vorstellen. Hier wurde in stiller Tätigkeit Kultur gefördert. Neben einer schwärmerischen Religiosität entwickelte

sich ein Hang zur Schöngeistigkeit, der teils zu einem gesunden, künstlerischen Dilettantismus, teils zu einem gedeihlichen Mäcenatentum, als dessen erfreuliches Resultat uns der Clarenaltar blieb, führte.

Innerhalb der stillen Klostermauern erhielt sich länger als draußen im geschäftigen Leben und Treiben der Stadt die Erinnerung an die Mystiker. Die unauslöschlichen Eindrücke, die die Predigten jener hinterlassen, brannten hier wie frische Wunden in den Seelen fort.

Tauler und Suso waren in den sechziger Jahren des 14. Jahrhunderts gestorben. Man weiß, wie sich in fünfundzwanzig, dreißig Jahren Erinnerungen verwischen. War damals eine Künstlergeneration mit ganzer Hingabe unter den Einfluß dieser Prediger geraten, so konnte für das kommende Geschlecht die Wirkung doch nur mehr eine schwache sein. Und dennoch herrscht in dieser Kunst die mystische Weltanschauung. Sie konnte nur aus irgend einem stillen Kultwinkel, einer traditionellen Pflegestätte her übermittelt sein. Wenn eine solche nicht innerhalb der Gilde bestand, so liegt es nahe, sie in dem Kloster zu suchen, von dem aus der Künstlerschaft Aufträge zugingen.

Trägt doch auch die ganze Kunst jener Zeit den Stempel eines klösterlichen Geistes und insbesondere die eigenartige Auffassung der Frau, die ein Hauptmerkmal der kölnischen Schule wird, scheint wie von aristokratisch-klösterlichen Gesichtspunkten aus diktiert zu sein. Man muß sich dabei immer eine Klosterkultur vor Augen halten, die nicht durch übermäßige Regelstrenge und einseitig gedankenlose Frömmelei beengt war, sondern die innerhalb gewisser Ordensvorschriften ungehinderte Entfaltung der geistigen Kräfte gestattete, wie wir ja z. B. zur Genüge aus den an Geist und Witz oft reichen Nonnenkorrespondenzen ersehen, die aus derartigen Klöstern hervorgingen.

Die große Rolle, die die Frau in der kölnischen Kunst spielt, kann nur auf den Einfluß von Frauen zurückzuführen sein. Aber welcher Frauen? Die feinen, zarten Hände verraten uns, daß es keine der bürgerlichen Kreise sind. Von jeher zogen wohl Künstler vor, ihre eigenen Frauen zu malen; aber diese waren sicher von gröberem Schlage als die Madonnen und Märtyrerinnen, wie wir sie auf den Bildern sehen. Die

eigene Frau mag dazu Modell gestanden haben; aber daneben schwebten den Künstlern andere Gestalten vor, Wesen, die hoch über ihnen standen, die auf ihr ganzes Denken und Fühlen einen Einfluß hatten, denen sie ihr Tagewerk weihten und die in dieser Weihegabe eine zarte Huldigung erkannten, die anzunehmen, keine Ehe- noch Ordensgelübde verbot.

Es ist merkwürdig, wie in dieser Zeit die Madonna und die weibliche Heilige das überwiegende Motiv wird, wie der Christustypus dagegen ganz zurücktritt und zu keiner Entwicklung gelangt. Diese starke Beschäftigung mit der Frau zeigt den letzten Nachklang oder man darf hier vielleicht bereits schon sagen die Wiederbelebung der Zeit des Minnedienstes. Und darin finden wir, nur auf eine wesentlich kürzere Zeit beschränkt eine Parallele zur italienischen Kunst.

Dort war im 13. und 14. Jahrhundert durch die Minnesänger Gottes Franz von Assisi, Thomas von Celano, Jacopone da Todi und den Sänger der göttl. Komödie, Dante, eine Weltanschauung begründet worden, die für die ganze Epoche der Renaissance gültig und bestimmt blieb, die Anschauung der Läuterung und Erhebung durch die Liebe. Aus dieser Anschauung, deren Verkörperung Dantes Beatrice ist, erwuchs das ideale Verhältnis zur Frau, der Frau, die gleichsam nur als materialisierter Werberuf zur Gottesminne erscheint.

Diese mittelalterlichen Ideen der Liebe, der Liebe zur Frau, der Liebe durch die Frau zu Gott, hatten ihren ersten Ursprung in Frankreich. Dort blühte im hohen Mittelalter der Minnesang, dort predigte Bernhard von Clairvaux von dem mystischen Sichverlieren der Seele in der Gottesliebe. Von dort verbreiteten sich diese Ideen über die ganze gebildete Welt; nach Italien, wo sie der Kunst von Giotto bis Michelangelo ihren wunderbaren, unaussprechlichen Reiz geben, wo sie die Dichtung von Dante bis Tasso beherrschten; nach Deutschland und hier besonders Köln, wo sie ebenfalls auf die Kunst einen tiefgehenden Einfluß übten. Köln stand vor anderen deutschen Städten in starken geistigen Wechselbeziehungen zu Paris, dessen Hochschule einen Brennpunkt der kontinentalen Geisteskultur bildete. Von dort mag, vermittelt durch Klosterkorrespondenzen, ein Hauch des Minnegeistes herübergekommen sein und hier ge-

langte er in die Kreise der Kunst. Nahe noch der Zeit, da die Vertreter der deutschen Mystik, — auch sie Altmeister einer vergeistigten Liebesanschauung! — unter ihnen geweilt, setzte jetzt in der Kunst eine kurze Renaissance dieser Ideen ein, die nicht unähnlich jener schöngeistigen Rekapitulation des Neuplatonismus in dem florentinischen Humanistenkreise Cosimo I. war. Nur daß eben in Köln mehr Klosterluft wehte, als in den klassisch heitern Räumen der Villa Careggi, weshalb auch die Kunst nicht zu jener letzten, völlig geklärten Harmonie gelangte wie in Florenz.

Wir kehren zu Meister Wynrich zurück. Neben seinen beiden Hauptwerken, dem Clarenaltar und der Madonna mit der Erbsenblüte, haben wir aus dieser Zeit wenig Werke, die der Kritik in dem Maße standhalten, daß man sie mit Bestimmtheit dem Meister zuweisen möchte. Völlig sicher scheint mir die Autorschaft bei der Veronica der Münchner Pinakothek (Sch.-A. 15) mit den köstlichen Engelkindergruppen.

Sehr nahe steht dem Meister eine zweite «Madonna mit der Erbsenblüte» (German. Mus. Nürnberg), ähnlich dem Kölner Original, aber an Innerlichkeit es nicht erreichend. Man möchte es als die veränderte Kopie eines sehr begabten Schülers einreihen. Das Kind liegt auf dem Arme der Mutter und hält ebenso wie diese eine Erbsenblüte in der Hand. (Siehe hiezu obige Bemerkung über die Symbolik.) Die Madonna hält mit der einen Hand das Füßchen des Kindes.

Vielleicht gehört das Werk demselben Meister zu, der das Madonnenaltärchen der Sammlung Weber, Hamburg (Sch.-A. 16) gemalt hat. Auch hier hält die göttliche Mutter das Füßchen des Kindes, das ähnlich wie das Kind auf der Madonna Wynrichs mit einer um den Hals der Mutter hängenden Perlenkette spielt. Solche einmal von einem Meister gefundene Motive wurden von Schülern gern ausgeschlachtet.

Es ist hier nicht nötig, das gesamte Schulwerk aufzuzählen. Es scheint, daß eine stattliche Schar von Künstlern sich in der Werkstatt des Meisters sammelte, daß der bahnbrechende Einfluß der Kunst Wynrichs sich auch noch weit über die Grenzen der Werkstatttätigkeit hinaus erstreckte. In privatem und öffentlichem Galeriebesitz ist eine ziemliche Anzahl von Werken dieser

Richtung, die unter dem Sammelnamen «Schule Meister Wilhelms» gehen, vorhanden. Eine besonders reiche Auslese besitzt das Kölner Museum. Hier fällt durch schöne, frische Koloristik ein Breitbild (Kat. Nr. 43, Sch.-A. 22) auf; der Kruzifixus zwischen Maria, Paulus und sieben Aposteln. Auch dieser Meister steht Wynrich sehr nahe, nur die längeren Proportionen weisen auf eine andere Hand. In manchen Köpfen, wie dem Petrus z. B., möchte man fast die Mitarbeit des Hauptmeisters erkennen.

Ein sehr schönes Werk ist der Kalvarienberg der Sammlung Clemens, Aachen. (Sch.-A. 26.) Neben einer glänzenden Kompositionsgabe entwickelt der Künstler temperamentvolle Detailschilderung. Zugleich sehen wir hier neue Elemente in den Stil der Wynrichschule eintreten. Es ist, wie schon Aldenhoven betont, westfälischer Einfluß. Die westfälische Schule läuft mit der kölnischen ähnlich eine Zeitlang parallel wie die sienesische mit der florentinischen. Einflüsse laufen in beiden hin und wieder. Ein Meister Konrad in Soest spielt etwa die Rolle eines Duccio. Fast scheint es, als ob das Geschick Künstler aus diesem Kreise nach Italien verschlagen hätte: denn plötzlich tauchen hier sienesisch-paduanische Erinnerungen auf. Mit ziemlicher Bestimmtheit erscheinen sie auf einer mit schöner Leidenschaft gemalten Kreuzigung eines westfälischen Meisters (Museum Köln 367, Sch.-A. 27). Hier kreuzt sich italienischer Primitivismus mit kölnischem Idiom und der eine Note höher gestimmten bewegten Stilistik des Konrad von Soest. Von unmittelbarem Einfluß scheint dieser Kalvarienberg auf den kölnischen der Sammlung Clemens zu sein oder beiden Werken lag ein gemeinsames (italienisches) Vorbild (Schule von Padua) zugrunde. Stark italienisch sind auf beiden Darstellungen die Pferde.

Ein Künstler von nicht geringem Können stellt sich uns in dem sogenannten älteren Meister der hl. Sippe (Sch.-A. 34) dar, so benannt nach einer ausführlichen Darstellung der legendarischen Verwandtschaft Mariä im Kölner Museum (Kat. 55). Der Stil ist etwas strenger, nüchterner als der des Hermann Wynrich. Das Klösterliche herrscht in den weiblichen Typen stark vor. Sehr schön ist der blumige Wiesengrund gemalt.

Die Blumen, die schon der Hauptmeister liebt, spielen überhaupt in der Kunst seiner Nachfolger, eine ziemliche Rolle. Eine warme Liebe für das kleine Leben in der Natur, die Wiesenflora erwacht. Noch ist ja die großzügige Schönheit der Landschaft noch nicht entdeckt. Der Goldgrund schließt hinter den Gestalten ab. Kaum daß einmal die ungefüge Form eines Berges oder Baumes gegen das Gold gesetzt wird. Da sieht sich der Maler allein auf die Ausschmückung des Vordergrundes angewiesen und dieser widmet er sich nun mit allem Eifer.

Ein besonderes Motiv gibt reichlichen Anlaß dazu. Das ist das «Paradiesgärtlein». Das Volk dachte sich den Himmel als eine schöne Burg nur durfte natürlich das Mauergärtlein nicht fehlen, in dem die Muttergottes mit dem Kinde lustwandelt.

Die Burggärten spielten im Mittelalter ihre besondere Rolle; in ihnen wickelte sich ein Stück Kulturgeschichte ab. Hier war das Reich der Frau. Hier blühte die Jungfrau heran, hier stahl sich, von ihrem Saitenspiel gelockt, der Jüngling herein zu traulicher Zwiesprache. Hier ergingen sich edle Frauen mit ihren Rittern in anmutigem Gespräch. Hier blühte die Geselligkeit. Neckisches Spiel wechselte mit Uebungen der Kunst, Scherz mit ernster, tiefsinniger Unterhaltung. Im Burggärtlein entspann sich das ritterliche Verhältnis des Mannes zur Frau. Aus dem Burggärtlein fand Minnesang und Minnegeist seinen Weg in die Welt hinaus.

Die Burggartenpoesie wob sich in das mittelalterliche Volkslied und ebenso kam sie in die Malerei. Dort verwandelte sie sich in religiöse Visionen. Die ritterliche Sphäre wurde mit der himmlischen vertauscht. An Stelle der adeligen Damen, die in den Gartenwinkeln der rheinischen Burgen ihre Tage verträumten, erscheinen auf den Bildern Maria und die hl. Katharina oder Barbara, Cäcilia, Elisabeth.

Traumschöne Frühlings- oder Frühsommerstimmungen umgeben uns. Die Wiese blüht von Veilchen, Primel, Ehrenpreis, Maiglöckchen, Gänseblümchen; Rosen und Lilien, Iris und Goldlack wuchern durcheinander. In den Büschen flatterts von kleinen Vögeln. Specht, Meise, Dompfaff, Wiedehopf sitzen, hüpfen und fliegen umher. Und in dieser heitern von Duft und

Sang erfüllten Welt wandeln holde, hl. Jungfrauen, Blumen und Blüten pflückend oder am Brünnlein Wasser schöpfend oder mit dem im Grase spielenden Jesuskind sich beschäftigend. Und Maria hält lesend oder plaudernd heitere Rast unter ihnen.

Der Typus einer solchen Darstellung ist das Paradiesgärtlein (Sch.-A. 28) im Frankfurter städt. Museum. Der Meister stammt vielleicht vom Mittelrhein, hat aber auch seine Beziehungen zu Hermann Wynrich. Darum mag das Bild, das eines der reizvollsten dieser Zeit ist, hier Erwähnung finden. Wir schauen in eine von einer wehrhaften Zackenmauer umfriedete Gartenecke, in der eine Fülle aller Arten von Blumen blüht. An einem mit einer zierlichen Spitzendecke überlegten Steintisch, auf dem ein Weinbecher und ein Teller mit Obst steht, sitzt die Madonna. Ihre schlanken Finger blättern in einem Buche. Vorn im Grase kauert die heilige Cäcilia, das Jesuskind in einem zitherartigen Instrument unterweisend. Am Brunnen daneben schöpft die hl. Martha, die himmlische Köchin, in einem Pfännlein Wasser, vielleicht um dem Kinde etwas zu kochen. Weiter hinten pflückt St. Dorothea Kirschen in einen Korb. Der Maler hat statt der Aepfel, wohl um der sommerlichen Jahreszeit willen, Kirschen gewählt. Neben dem Kirschbaum steht der Rosenstrauch, den die Heilige nachher wohl auch noch plündern wird, wie es nach der Legende heißt, daß sie dem Theophilus Aepfel und Rosen aus dem himmlischen Garten gesendet habe. Eine gar wunderliche Gruppe sehen wir im Vordergrund rechts. Es sind drei stutzerhaft gekleidete Jünglinge. Der eine hat den mit Blumen dicht besteckten Lockenkopf träumerisch in die Hand gestützt und den Mund leise geöffnet. Vielleicht summt er die Melodie, die das Christkind auf Cäciliens Instrument greift. Hinter ihm steht, wie es scheint, auch leise singend, ein zweiter Jüngling und patscht, wohl nach dem Takt der Melodie, in die Hände. Ein dritter sitzt im Grase und lauscht den anderen. Neben ihm liegt ein verendetes salamanderartiges kleines Tier auf dem Rücken. Sollte es ein Drache sein und der geschniegelte junge Mann St. Georg? Jedenfalls ist auch der patschende Jüngling ein Heiliger, während sich der Sänger mit dem blumengeschmückten Haupt als Engel erkenntlich macht; denn er hat große, schöne

Flügel. Vielleicht ist es Gabriel, der in deutschen Volksliedern die Hüterschaft über die Madonna und das göttliche Kind hat.

Das Bild ist von jenem feinen musikalischen Rhythmus, in dem sich bereits die Lochnerische Kunst ankündigt, der ein Jahrhundert später in Kranachs Jugendwerken (Flucht nach Aegypten) in den Stil der deutschen Hochkunst überleitet, der in Baldungs sinfonischen Puttendichtungen in brausenden Dithyramben ausrauscht.

Aus dem «Paradiesgärtlein» bilden sich dann weitere Motive heraus, das eine ist die «Madonna in der Rosenlaube», das im ganzen 15. Jahrhundert sich großer Beliebtheit erfreut, während das «Paradiesgärtlein» — wohl im Zusammenhang mit dem Verfall des ritterlichen Lebens — bald verschwindet. Hier treffen wir dann meist die Madonna allein mit dem Kinde, nur in einem Kranz von Engeln. Ein anderes Motiv ist das der Versammlung weiblicher Heiligen um die Madonna. Es gehört bereits in das Gebiet der sogenannten «santa conversazione». In Italien spielt diese eine große Rolle. Aber dort sind immer — entsprechend den freieren bürgerlichen Sitten — männliche und weibliche Heilige gemischt. Ferner sitzt die Madonna meist auf einem Thron. Die Szene spielt in geschlossenem Raum, in einem fürstlichen Empfangssaal. Vielfach wird gleich die Verlobung der hl. Katharina mit in die Handlung einbezogen. In der deutschen Kunst ist alles formelle, repräsentative ausgeschaltet. Die heiligen Frauen sind gemütlich unter sich. Sie scherzen und plaudern nach Mädchenart, fühlen sich unbelauscht. Zuerst sind es Ritterfräulein, eine fröhliche Schar adliger Gespielinnen, die sich im stillen Gartenwinkel zusammenfindet. Später mit dem mehr bürgerlichen Charakter der Kunst, kommt etwas Spinnstubengeist in die Gesellschaft; aber immer bleibt die echt deutsche Traulichkeit der Stimmung.

Ein früher Typus für dieses Motiv ist eine solche «Heiligenversammlung» im Berliner Museum (Sch.-A. 33), das Werk eines Wynrichschülers. Die Madonna sitzt im Kreise der hl. Dorothea, Katharina, Barbara und Margareta. Dorothea hält dem Jesuskind ihr Körbchen hin. Das Kind greift mit Ungestüm hinein. Die Darstellung ist von großer Lieblichkeit.

Fassen wir nun kurz die Ergebnisse des Kunstkreises Meister Wynrichs und seiner Schule zusammen, so zeigt sich uns etwa folgendes: Im Gegensatz zu der vorigen Künstlergeneration sehen wir zunächst das Tafelbild völlige Selbstständigkeit erreichen. Nicht bloß, daß es quantitativ die Wandmalerei überwiegt. Es hat jetzt auch seinen eignen Stil. Der Einfluß von den Miniaturen und Wandbildern ist aufgezehrt.

Es entwickelt sich eine rein malerische Sprache. Kein statuarischer Akzent tritt störend in das einheitliche Streben nach koloristischen Ausdrucksmitteln. Das farbliche Empfinden ist noch beschränkt, nur auf eine bestimmte Skala eingestellt; aber innerhalb dieser vollendet.

Was die Zeichnung betrifft, so herrscht noch völlige Unkenntnis der anatomischen Struktur; aber sie wird gedeckt durch ein naives Sehen, eine kindlich natürliche Beobachtungsgabe für das Leben der Gestalten, für die Bewegung, die Gebärde.

Auf Grund dieser somit gewonnenen künstlerischen Basis zeigen sich zugleich die ersten Ansätze nach der Seite der Ausschmückung und des Ausbaues des christlichen Stoffes hin. Innerhalb des Motives der Marienlegende, das das Lieblingsthema der Kölner Schule ist, entfalten sich Nuancen: das Paradiesgärtlein, die Madonna in der Rosenlaube, die Madonna mit weiblichen Heiligen.

Und welche Errungenschaften nun zeigt diese Kunst auf seelischem Gebiete?

Wir sehen die Darstellung der Frau vorwiegen. Ein Christus, wie ihn der Meister des Berliner Diptychons geschaffen, kehrt nie wieder. Die Probleme des Leidens, der Erlösung, des Gottmenschentums werden kaum gestreift. Hiefür hat die Nachbarschule von Soest wesentlich stärkere Akzente.

In dieser Hinsicht erweist sich der Einfluß der Mystik als ein schwacher; wohl durch das Indirekte der Vermittlung durch klösterliche Tradition erklärlich. Der starke religiöse Gehalt hat die Unmittelbarkeit, mit der er auf seine Zeit wirkte, verloren. Nur mehr als ein Abglanz von einst liegt er über dem Streben der neuen Zeit.

Was jetzt durchdringt, ist das ästhetische Moment der

mystischen Weltanschauung. Die Mystik hatte in das Christentum einen künstlerischen Zug gebracht. (Die ersten Ansätze dazu finden sich bereits bei den Kirchenvätern.) Das Glaubensschema war ein Kunstwerk geworden. Wie wir heute von Menschen, die ihr ganzes Dasein auf eine höchste Kulturstufe gesteigert haben, sagen, sie besäßen die Kunst zu leben, so kann man von den deutschen Mystikern sagen, sie besaßen die Kunst der Religion. Sie gingen auch ganz den gleichen Weg, den jede Kunst durchmachen muß. In der Kunst heißt er Ueberwindung des Details, Fortschreiten von der einzelnen Erscheinung bis zu einer höheren Einheit, der das einzelne unterstellt wird, in der Religion Abtötung des Menschlichen, Allzumenschlichen, Ueberwindung der Persönlichkeit bis zur völligen Lösung in Gott.

Diese bis zur höchsten Idealität gesteigerte Glaubenskraft besaß der künstlerischen Momente so viele, daß diese blieben, als sie selbst schon im Erlöschen war. Wir dürfen uns schon denken, daß in dem aristokratischen Clarenkloster, in einem Kreise von Damen, die zum wenigsten durch äußere Schicksale, als meist wohl durch inneren Hang zur Weltentsagung getrieben wurden, in einem Kreise, den neben tiefer Frömmigkeit auch krankhafte Schwärmerei, Nervosität und Hysterie beherrschten, daß hier der sittlich-philosophische Kern der Mystik nicht mehr Hauptsache war. Man begeisterte sich mehr an der Poesie der mystischen Ideengänge als an den nackten Ideen selbst, die Schriften Taulers oder gar Susos wirkten schon rein um ihrer hinreißenden Stilistik willen, die man ästhetisch genoß.

Dieselbe Wandlung zeigt sich auch in der Kunst. Die erste Generation, die sich uns unter dem Namen Meister Wilhelms charakterisiert, ist erfüllt von strenger Religiosität, die auf die Ausdrucksgestaltung des innersten Wesens der christlichen Probleme zielt. Bei Hermann Wynrich dagegen und völlig bei seiner Schule überwiegt das Poetische, Aesthetische, — das Schönheitsgefühl erwacht.

Die schöne Linie und mehr noch die schöne Farbe, der schöne, bis zu musikalischem Klangwohllaut gesteigerte Farbenakkord wird Prinzip. Aber die Schönheitsansprüche der Zeit

oder wenigstens der bestimmten Kreise, die als Auftraggeber für die Kölner Künstler in Betracht kommen, sind ganz eigenartige.

Die Körperschönheit ist für den in mystischen Anschauungen gebildeten Sinn nur ein Gleichnis der Seelenschönheit, der Schönheit Gottes. Die Materie ist nur schön um ihrer Entsündigungsfähigkeit willen. Das Schöne ist überhaupt nicht ursprünglich in ihr, sondern ihr nur verliehen. Es ist nur der durchscheinende Glanz des Himmlischen.

Diesen Anschauungen hatte die Kunst zu entsprechen. Sie hatte einem in geistigen Dingen auf eine außerordentliche Lichtempfindlichkeit geschulten Publikum zu genügen. Sie durfte ihm daher nur Gestalten zartester, durchgeistigter Schönheit vor Augen führen. Jede Neigung nach sinnlichem Reiz, nach der Betonung der Materie wäre einfach abgelehnt worden.

Und deshalb führt uns die Kunst dieser Zeit gewissermaßen in eine Welt, die nur in flüchtigen Andeutungen der realen Alltäglichkeit entspricht. Wenn, wie in den genrehaften Schilderungen des Clarenaltars, sich ein gewisser Realismus geltend macht, so steht dies einerseits vereinzelt da, andererseits ist doch auch den realsten Szenen die poetische, ja romantische Einkleidung nicht abzuleugnen. Der Realismus liegt allein im Motiv, nicht in der Auffassung. Man erstaunt nur schon innerhalb dieser Kunst überhaupt einen dem Leben unmittelbar abgelauschten Vorgang, wie z. B. das Bad des Jesuskindes, überhaupt dargestellt zu finden. Aber die Form der Darstellung ist getragen von einem hochgehenden Idealismus. Und daß uns überhaupt in dieser Kunst ein Wirklichkeitsmotiv als «Realismus» auffällt, beweist schon den idealen Grad der Gesamtstimmung.

Nicht Daseinsfreude, sondern Himmelssehnsucht ist der wahre Grundton, der immer wieder durchklingt. Die Teilnahme am wirklichen Leben ist doch eine geringe. Die Maler versuchen den Beschauer möglichst darüber hinaus zu täuschen. Nur lose Fäden laufen hin und wieder in die Alltäglichkeit herein; aber alle guten Geister laufen auf ihnen in die Heimat zurück, die Heimat über den Sternen, die goldtorige Himmelsburg mit dem ewig blühenden Rosengarten und der leuchtenden Himmelsaue, wie sich der Deutsche des Mittelalters,

in dem Christentum und Heidentum, Mystik, transzendentaler Platonismus und altgermanischer Glaube unlöslich durcheinanderleben, das himmlische Reich vorstellt.

Auf den Bildern jener kölnischen Maler blüht ein ewiger Frühling, der den Sinn über die Frühlinge unserer Erde hinweg lenkt; in den Gestalten, die mit leisen, leichten Tritten über die Blumen daherschreiten, ewige Jugend, weil ihnen der vergängliche Sinnenreiz mangelt. Sie könnten alle Idunen sein, holde Hüterinnen der den Göttern Jugend leihenden Aepfel.

Diese Jugend, diese Frühlingshaftigkeit darf nicht mit dem Maßstabe gemessen werden, den wir etwa an die reife Kunst eines Dürer, eines Tizian legen, aber einem Ghiberti oder Benozzo Gozzoli oder Fra Angelico hält sie stand. Jene italienischen Meister haben mehr äußere, formale Schönheit voraus; bei den Kölnern liegt das Schöne in unausgesprochenen und unaussprechlichen Werten, in einem psychischen Rhythmus, der sich nach ästhetischen Regeln, obgleich er diese nie verletzt, nicht bezeichnen läßt. Aber darin besteht eben der unnachahmliche Reiz, daß wir uns keine Rechenschaft über ihn geben können. Unser Sehen wird von Linien gefangen, von Farben umschmeichelt, an denen manches auszusetzen ist; aber wir werden in eine Welt hineingezogen, in der diese Linien, diese Farben die Umgangssprache sind. Man fühlt ihre Mängel nicht mehr, weil man in dieser Welt die Wertschätzung des Stofflichen verliert. Klang ist alles, Hauch und Harmonie. Haben die Heiligen auch klingende gläserne Herzen?

Ach, man fürchtet fast, ein lautes Wort könnte sie springen machen und dann zerstiebe diese ganze schimmernde, von einem Zauberkranz blasser Traumblumen hütend umfangene Herrlichkeit wie ein Wölklein leuchtenden Staubes in Sonne und Wind . . . . .

II.

STEFAN LOCHNER.

«item hab 2 weiß pfennig geben von der taffel auffzusperren, die mister Steffan zu Cöln gemacht hat.»

Dürers Tagebuch, 1520.

In den zwanziger Jahren des 15. Jahrhunderts kam ein junger Maler nach Köln. Er war von Süden eingewandert, weither, von dem kleinen Nest Meersburg am Bodensee. Mit ihm ändert sich der Charakter der Kölner Schule. Er beherrscht aber auch wie mit einem Schlage das ganze Kunstleben. Um ihn sammelt sich alles. Er ist der neue Mann, der Mann des Tages, in aller Mund ist sein Name — Stefan Lochner!

Lochner ist und bleibt lebenslang in der Zunft der erste Meister. Er bleibt es auch über seinen Tod hinaus. Ein größerer als er ist nach ihm in der Kölner Schule nicht mehr erschienen.

Ein junges Genie, ein Maler, wie das Jahrhundert nur wenige hat, ein gottbegnadeter Verkündiger der Schönheit, der Freude, des Frühlings!

Mit ihm öffnet sich eine neue Welt. Wenn wir in den Chroniken der Zeit lesen, hören wir von viel Jammer, Not und Verdrießlichkeit im lieben, deutschen Land. Von Pestjahren, von religiösen Wirren, von den ersten sozialen Unruhen im Bauernstande. Trübe Bilder.

Woher hat Lochner die Freude, die tiefe, unverfälschte Ueberglücklichkeit, die wie ein Osterlied seine Kunst durchklingt?

Freilich aus der grauen Alltäglichkeit schöpft keiner das innere Glück, — man muß es aus sich selbst holen. Aber nur wenige haben inwendig einen solchen Lebensbrunnen in sich, daß sie zu jeder Stunde Glück, Freude, Frohsinn schöpfen können. Wenige sind es und die wenigsten unter den Künstlern.

Lochner ist eine solche Natur. Wir brauchen nichts von seinem Leben zu wissen. Seine Bilder sagen uns alles. Sie sagen uns von einem offenen, heiteren, völlig abgeglichenen Temperament, von einem Menschen voller immerwährender, tiefer, stiller Freude, einer innig gläubigen, mit Gott und der Welt in völligem Frieden lebenden Seele.

Für den Stilkritiker ergibt sich daraus eine Schwierigkeit. Das ist die Zeitbestimmung der einzelnen Werke. Lochner macht wenig Entwicklung durch. Früh schon zeigt sich eine männliche Reife und bis in sein Alter begleitet ihn die schöne Begeisterung der Jugend.

Diese Eigenschaften, dem Forscher zuweilen verdrießlich, gewähren dem bloß genießenden Beschauer eine große ästhetische Befriedigung. Man wird, was ja auf die Dauer als ein Mangel erscheinen muß, in keine seelische Qual, keine innere Not, keinerlei Konflikt hineingezogen und somit zu keinem Miterleben und Mitleiden gezwungen; man wird nur freundlich geladen, gleichsam einmal in die gute Stube hereinzukommen und indem man eintritt, fällt hinter einem die Türe zu und von der geschäftigen Welt draußen kommt kein Ton mehr herein. Hier aber ist der Platz, um eine Weile zu rasten. Hier ist es still und freundlich und leise Musik entführt ins Land der Träume . . . . .

Lochner ist ganz und gar Maler. Wer seine Bilder nur aus einfarbigen Wiedergaben kennt, weiß nichts von ihm. Die Farbe ist bei ihm alles. Und in der Farbe ist Klang; Klang, der Wiederklang weckt. Unaussprechlich. Nicht mit Worten, nur mit dem Gefühl erreichbar.

Lochners Gestalten umgibt Glanz, blühendes Licht. Sie wandeln wie in Aureolen von Duft und weichen Farbenwellen. In der Erinnerung wirken seine Bilder wie ein Meer von Himmelsblau, durchschifft von morgendlichen Rosenwolken. Im

Himmel spielen auch fast alle seine Darstellungen, während sich die gleichzeitigen schwäbischen Meister Lukas Moser und Konrad Witz sehr fest auf der Erde bewegen.

Seine Menschen sind voll Anmut und verhaltener Würde. Sie haben etwas von göttlichem Wesen an sich. Zum mindesten umweht sie ein Hauch, kein bloß zufällig beigefügter Nimbus, sondern ein von ihnen ausströmender Schein und Duft, der uns das göttliche in ihnen ahnen läßt. «Den Gott verhüllt seine Schönheit» (Nietzsche).

Woher hat Lochner diese Kunst? Von der Heimat, von der Wanderschaft, von den Kölner Vorläufern?

In Meersburg wird er nicht viel gelernt haben. Vielleicht wurde er nach Konstanz in die Lehre geschickt. Es ist nur eine Vermutung, weil Konstanz die nächste «Kunststadt» war. Dort, wissen wir wenigstens, befand sich eine Malerzunft. Und außerdem konnte man in Konstanz schon etwas sehen. Tagte doch in seinen Mauern das berühmte Konzil (1414—18). Große Herren mit großem Gefolge kamen da aus allen Ländern, insonders die Welschen spielten sich auf, entwickelten ein glänzendes, festliches Leben, das die Tage mehr füllte, als die eigentliche Konzilsarbeit und weltgeschichtliche Ereignisse, wie die Absetzung Johann XXIII., die Ernennung Martins V. und selbst, die den czechischen Wetterwinkel des römischen Reiches in böse Gärung bringende Verbrennung des Johann Huß, zur Nebensache herabdrückte.

Wieviel Lochner von diesem erregten und anregenden internationalen Trubel, der die stille Bodenseegegend einige Jahre in Atem hielt, gesehen; wieviel, wenn er es gesehen, auf ihn Eindruck gemacht, — wir wissen es nicht. Vielleicht befand er sich damals gerade in den Jahren der Entwicklung, wo das äußere Leben als wesenloses Geräusch vorüberrauscht, weil die Natur alle Kräfte zum inneren Wachstum braucht.

Und die Wanderschaft? Wir wissen auch davon nichts. Ist er am Rhein entlang hinabgewandert oder durch Schwaben und Hessen über Frankfurt nach Köln gekommen? Wir haben keine Kunde davon. Die Wandgemälde im Frankfurter Dom, die Bartholomäuslegende, auf die Aldenhoven aufmerksam macht,

hat doch zu wenig Beziehung zu Lochner, als daß man Vermutungen daran knüpfen möchte. Wir lernen den Meister erst in Köln kennen und alle seine bisher bekannten Werke sprechen dafür, daß sie in Köln entstanden sind. In ihnen aber erscheint er bereits als ein Fertiger.

Die Frage ist: kam er so schon nach Köln oder gab ihm Köln erst die letzte Weihe?

Das letztere ist anzunehmen. Aber dennoch scheint es nicht wahrscheinlich, daß Lochner noch bei Kölner Malern gelernt. Sehr bedeutende Meister waren in den zwanziger Jahren in Köln gar nicht vorhanden. Die Kunst Wynrichs, die zu Anfang des Jahrhunderts in ihrer Blüte stand, mußte damals veraltet sein. Man weiß, wie sich in zwanzig Jahren Geschmack und Kritik ändern! Und aus Wynrichs Schule war keine große Persönlichkeit mehr hervorgegangen.

Wenn Lochner gleichwohl die Traditionen dieser Kunst aufnahm, so war er es, der neuen Wein in alte Schläuche goß. Aber woher kam dieses Neue?

Wir brauchen die Eindrücke nicht in Schulen zu suchen; die wichtigeren macht oft das Leben. Nicht die kölnische Schule, sondern Köln selbst war es vielleicht, das des Künstlers Auge und Sinn löste. Nicht die Traditionen der Zunft, sondern jene der Stadt.

Das alte Köln wirkt noch heute auf den Fremden, obwohl die einstige Herrlichkeit auf Schritt und Tritt von einer charakterlosen Allerweltskultur übertüncht ist. Wieviel mächtiger erschien es damals, als es noch in voller Kraft und Schönheit stand.

Köln war sicher die größte Stadt, die Lochner bis dahin gesehen. Schon das ist, besonders für den aus einem sehr kleinen Ort Kommenden, ein Eindruck. Man weiß, wie auf den modernen, kulturbeleckten Provinzler die Reichshauptstadt wirkt!

Lochner kannte vielleicht Frankfurt und manche rheinische Stadt; aber eine solche imposante Fülle von großartigen Bauwerken wie in Köln hatte er noch nie beisammen gesehen. In jeder der kleinen Gassen, die er staunend durchwanderte, fand er wieder neue herrliche Sakralbauten und dazwischen schöne Bürgerhäuser. Und in den Kirchen unermeßliche Schätze. Es

funkelt und glitzert alles um ihn von Edelgestein und Metall, Gold, Silber, Bronze und Marmor. Und er sieht das feierliche kirchliche Leben, das sich in diesem strahlenden Rahmen bewegt: die Prozessionen, bei denen die Schätze durch die Straßen getragen werden, die Hochämter im Dom, denen die weltmännisch vornehme Geistlichkeit der erzbischöflichen Kurie durch ihre Anwesenheit besonderen Glanz verleiht, die symbolischen Volksaufzüge an den Festtagen der Patrone.

Aehnliches im einzelnen fand sich im Mittelalter überall. Der Zauber kirchlichen Gepränges konnte Lochner nicht unbekannt sein; aber neu war ihm zweifellos die Masse der Erscheinungen, die sich hier bot. Für eine Natur von so ausgeprägt koloristischem Empfinden, wie Lochner es war, bot sich da eine unerschöpfliche Fülle von Anregungen.

Von Kirche zu Kirche müssen wir uns den jungen Meister wandernd denken, heimlich sich in die heiligen Räume stehlend, zu Zeiten, wo wenig Leute da sind. Abends vielleicht in der Dämmerung oder in aller Frühe, wenn das erste graue Licht durch die bunten hohen Fenster kommt. Da sind es besonders die Reliquienschreine, die ihn fesseln. Welche Farben sind da zusammengestellt und welche Wirkungen in ihnen berechnet!

Vor diesen Wunderwerken der Emailkunst gehen dem Meister die Augen auf. Er sieht plötzlich neue Möglichkeiten für die Malerei. Und er beginnt die Schreine zu studieren. Er studiert das Zusammenwirken großer bunter Massen, die Kontraste der Gegenfarben, die farbigen Werte der verschiedenen Materie. Und die Frucht dieses Studiums, das ist eben seine Kunst, die Kunst, deren Evangelium — die Farbe ist.

Sein frühstes Werk ist, allem Anschein nach, das Triptychon der Laurentiuskirche, dessen Mittelstück, das Weltgericht, sich heute im Kölner Museum befindet, dessen Flügel, die Innenteile in der Städelgalerie, Frankfurt, die abgesägten Außenseiten in der Münchner Pinakothek sind. Ueber die Entstehungszeit des Werkes herrschen starke Zweifel. Manche setzen sie früh, manche spät an. Manche weisen es der Werkstatt zu oder erkennen darin nur teilweise des Meisters Hand.

Wenn man nun freilich die schrecklichen Apostelmartyrien

bei Städel, die Innenflügel des Altars zum Ausgangspunkt der Kritik nimmt, so ist es begreiflich, daß man sich im ersten Augenblick sagt: daran ist Lochner unschuldig! Und dennoch sind diese zwölf Bilder gar nicht so schrecklich, als sie aussehen. Man verzeihe das Paradoxon! In der Tat liegt das Abschreckende allein im Motiv. Es ist eine scheußliche Idee, den Beschauer zu zwingen, zwölfmal sehen zu müssen, wie ein Mensch auf qualvolle Art vom Leben zum Tode befördert wird. Aber diese Idee ging doch zweifellos vom Auftraggeber aus. Einem Künstler fällt so etwas nicht ein. Und daß nun daraus eine Art Moritat entstand, ist wohl entschuldbar.

Um so entschuldbarer, wenn es sich um ein Jugendwerk handelt. Die Jugend reagiert am leidenschaftlichsten auf solche Motive. Solange noch die Kraft und Erfahrung zur Darstellung innerer Konflikte fehlt, greift man zu einer solchen äußerer Schicksale. Die aktiven Prinzipien, die Ereignisse stehen noch im Mittelpunkt und in ihrer Schilderung überwiegt das Herbe, Unvermittelte einer gut und bös scharf trennenden Moralität.

In den Apostelmartyrien lebt dieser brausende, dieser stürmische Geist der sittlichen Entrüstung, diese jugendliche Richterlust, wie sie in Schillers «Räubern» aufschäumt. Welche Betonung ist auf die Gegensätze in den Charakteren gelegt! Mit welch sittlichem Uebergewicht blicken die Märtyrer traurig mahnend auf ihre Peiniger!

Wenn dieses Werk in der Werkstatt des alternden Meisters entstanden wäre, so würde sich darin eine junge Kraft ankündigen; aber dann fiele es auf, daß sich in den Tafeln so viele lochnerische Züge finden. Gerade in den Momenten, wo Eigenart durchbricht, ist sie lochnerisch. So würde die Arbeit nicht aussehen, wenn sie nach dem Schema des Werkstattoberhauptes von einem talentvollen Schüler Lochners ausgeführt worden wäre. Hier ist der Meister allein bedeutend. Eine Gehilfenhand kann immerhin in der Ausführung des Unwesentlichen tätig gewesen sein. Die Arbeit fällt also auf Lochner selbst zurück.

Nun ist kaum wahrscheinlich, daß ein alter Meister, der sich schon einmal auf Schüler verläßt, sich noch so viel mit originellen Einzelheiten abgibt, wie hier der Fall ist. Wir finden

auf den Tafeln eine ganze Reihe von Figuren und Motiven, die durchzubehandeln des Eifers der Jugend bedarf. Um nur ein einziges Beispiel zu nennen: wie entzückend ist auf der Marter des hl. Andreas das auf dem Schoße der Heidin stehende Kind modelliert! Auf dieses Kind trifft schon Thodes Urteil über Lochner zu: «Die Kindergestalt Christi kann an weicher Rundung der Formen, an Erhabenheit des Ausdrucks den Gebilden Rafaels verglichen werden.» (Aula 1895, S. 249.) Eine solche Figur bringt man als Episode auf Flügelbildern nur an, solange man noch nötig hat, sein Können nach allen Seiten zu zeigen.

Ein anderes Moment noch spricht für eine Jugendarbeit des Meisters. Auf der Marter des hl. Mathias sehen wir unmittelbar einen der ersten großen Eindrücke, die Lochner in Köln empfing, verwertet. Der hl. Mathias wird vor einem Steinaltar, auf dem sich ein Bronzegötze befindet, erschlagen. Dieser Bronzegötze gleicht merkwürdig den romanischen Apostelfiguren der Kölner Reliquienschreine. Freilich hatte der Meister diese Schreine lebenslang vor Augen; aber es liegt nahe, daß er zu jener Zeit Motive von ihnen übernahm, da sie ihm den tiefsten Eindruck machten und diese Zeit war gewiß, als er sie zuerst sah.

Doch wenden wir uns dem Hauptbild zu, dem Weltgericht! Eine schwierige Massenkomposition, aus der sich Lochner nur mit seinem koloristischen Gefühl heraushilft.

In der Mitte oben sitzt Jesus auf dem doppelten Regenbogen, ihm zur Seite auf felsigem Grund knien Maria und Johannes der Täufer. Christus und Johannes blicken Maria zärtlich an. Eine etwas naive Himmelsszene. Aus der Schlucht zwischen den Felsen, auf denen die Madonna und der Täufer knien, bricht die Schar der Auferstandenen hervor und wird sogleich von Engeln und Teufeln empfangen, die jeden nach Verdienst an seinen Platz bringen. Auf Christi rechter Seite geht es in den Himmel, links in die Hölle. Der Vordergrund in der Mitte ist der Schauplatz eines verzweifelten Ringens der armen Seelen mit den frohlockenden Teufeln. Da fehlt es auch nicht an humoristischen Szenen. Ja, der Humor überwiegt hier. Dem weichen, gemütvollen Temperament Lochners lag es fern den Sturz der Verdammten tragisch aufzufassen, wie z. B. Mem-

ling es getan. Lediglich im Ton eines feinen Lustspiels schildert er uns Menschen, die das Opfer ihrer Schwächen werden. Der Geizhals, der Schlemmer, der Spieler sind die Haupttypen, daneben die lasterhafte Frau. In den Teufeln, die wenig Federlesens machen und ihre Beute im Triumpf zerren, schleppen, schleifen, gibt Lochner famose, bereits der Phantasie eines Bosch würdige Varianten. Diese borstigen, filzigen, spitz- und schlappohrigen, mäuseschnauzigen, schlangenmäuligen, mit Hörnern, Flossen, Krallen und Bocksbein ausstaffierten Ungeheuer sind eine unvergleichliche Blütenlese infernalischen Ungeziefers. Eine köstliche Szene spielt sich in der Ecke vorn ab. Da sitzt Beelzebub der Alte und begrüßt mit bestialischer Wonne eine noble Gesellschaft, vorwiegend Geistliche. Ein Papst macht ihm soeben seine Reverenz. Seine höllische Majestät reicht den Herren kordial die Pfote. Es sind offenbar die treuesten Vorkämpfer der höllischen Sache. Aber Lochner ist nicht einseitig spitzkritisch wie etwa Holbein in seinem Totentanz. Er läßt auch genug Geistliche in den Himmel kommen. Auch unter den Seligen sehen wir eine Tiara aufschimmern.

Von den Einzelheiten wird man immer wieder gezwungen, den Blick auf das Ganze zu richten. Und da ist es nun die Farbengebung, mit der Lochner auf eine einfache Art zu charakterisieren weiß. Nach der Hölle zu, da wird es düster, ungemütlich, Feuer flammen. Die Hölle selbst ist eine finstere Zwingburg, aus deren Fenstern Schwefeldampf und roter Qualm schlägt. Die umherspringenden Teufel schimmern und gleißen in blitzenden Edelsteinfarben, scharfem Grün und Rubinrot. Nach dem Himmel zu aber wird alles hell, licht, fast weiß. In hellen Umrissen hebt sich der gotische Portalbau der Himmelsburg gegen den Goldgrund ab und helle, reine wie aus dem Bade getauchte Gestalten wandeln zu ihr hinein. Die Frauen sind fast alle blond, mit schönen Zöpfen, die Männer haben riesige Tonsurglatzen. Der sprichwörtliche Mondschein ist hier zu einer lichten Wirkung verwertet. Die Schar, in der sich reizende Szenen trauter Begrüßung seitens der Engel abspielen, wandelt in feierlicher Seligkeitsstimmung dahin. Am Tore empfängt St. Peter. Von der Dachbrüstung wo das Engelorchester Aufstellung genommen, ertönt sanfte Himmelsmusik. Durch das

offene Tor sieht man noch ein Stück weit hinein. Man meint, man müßte jeden Augenblick etwas besonders schönes darin entdecken können. Aber man sieht nichts als die einziehenden Seligen, Kopf an Kopf. Es müssen schon viele drin sein.

Das ist ein besonders feiner Zug, daß uns Lochner so ungehindert in den Himmel schauen läßt, ohne uns doch etwas bestimmtes davon zu zeigen. So muß sich jeder hinter dieser Sehnsucht weckenden offenen Türe das Schönste denken, was ihm nur einfällt.

Immer wieder gehen unsere Blicke über die feierlich wandelnde Schar. Unzählige male machen sie den Weg von jenem ersten Paare im Vordergrund, einem Engel, der ein junges Weib brüderlich innig umarmt, bis hinauf zu der offenen, freundlich ladenden Türe. Die schwingende Linie des einbiegenden Zuges teilt sich unserem Gefühl mit. Wir empfinden die Masse bald nur mehr als einen hellen Strom, eine sanft ziehende Flut. Das ist das Einmünden der Seele in das Land der Ruhe, wie es im alten Volkslied heißt:

> Die Seligkeit ist eine wunderschöne Stadt,
> Wo Friede und Freude kein Ende mehr hat.

Hier sehen wir schon, das freundliche, feierliche gelingt dem Meister am besten, — die Stimmung, die im Dombild ihren Höhepunkt erreicht.

Aber zugleich entwickelt Lochner seine Kraft nach einer anderen Seite, nach der Darstellung der plastischen Einzelgestalt, wofür wir in der «Madonna mit dem Veilchen» (Köln, erzbisch. Mus.) das Beispiel haben.

Das Bild muß in oder vor dem Jahre 1430 entstanden sein, da aus diesem Jahre schon eine Nachbildung eines schwachen Schülers vorhanden ist (Köln Mus. Nr. 67). Ueberhaupt scheint das Werk, das von einem jungen Stiftsfräulein von St. Cäcilien, Elsa von Reichenstein, bestellt wurde, sofort Aufsehen gemacht und den Namen des jungen Meisters begründet zu haben. Haben wir doch, wie Kämmerer in seiner Eyckmonographie nachweist, in einem Gemälde der Antwerpener Galerie den Beweis, daß Jan van Eyck das Bild kannte und sich von ihm beeinflussen ließ. Es ist die Madonna am Springbrunnen.

In ihr gibt Eyck in freier Anlehnung an die Veilchenmadonna einen weiblichen Typus, der von seinen früheren Frauengestalten etwas abweicht. Zu seinem Vorteil jedoch. Lochners Einfluß ist hier nicht bloß ein äußerlicher · «Es ist, als hätte ihm der deutsche Meister zum Herzen gesprochen, ihn zur Einkehr in das reiche Innenleben überredet . . . Nie ist es dem Meister wie hier gelungen, weibliche Anmut zu schildern (Kämmerer).»

Diese Eyckmadonna fand ebenfalls starken Anklang wie verschiedene Kopien, darunter eine von Petrus Cristus, (Newyork, Metropolitanmuseum) und eine wesentlich veränderte in der Berliner Galerie beweisen.

Letzteres Werk wird neuerdings m. E. zu wenig gewürdigt. Es ist von großartiger Feinheit der Empfindung, jenem sensiblen Geist, der es in die nächste Nähe des Meisters von Flémalle weist.

Mit der «Madonna mit dem Veilchen» hat Lochner seinen ersten großen Wurf getan. Es ist nur zu begreiflich, daß man von nun an auf den Meister aufmerksam wurde. Das Bild ist überaus einfach, geradezu klassisch einfach komponiert. In überlebensgroßer Gestalt steht die hl. Jungfrau auf blumiger Wiese, in die traditionellen Farben gekleidet, blaues Kleid, roten Mantel. Der Mantel fällt in einigen großen Falten ruhig nieder. Man denkt an die Mäntel von Dürers erhabenen Apostelgestalten. Auf dem rechten Arme sitzt das Kind. Ein köstlich feines Geschöpfchen mit den richtigen herzlieben Christkindaugen. Die Madonna schaut still vor sich hin. Sie hat ein Veilchen in der Hand, das sie wohl eben gepflückt. Hinter ihr spannt sich von winzigen Engeln gehalten, ein schwerer Brokatteppich, der für die untere Bildhälfte den Goldgrund ablöst. Ihr zu Füßen kniet in kleiner Figur die Stifterin Elsa von Reichenstein.

Diese Madonna ist eine Königin, eine Göttin der Liebe, der Jugend, des Frühlings. Man möchte ihr Verehrung zollen allein um ihrer holden, sinnigen Schönheit willen. Altgermanische Erinnerungen tauchen auf, Erinnerungen an Freya, die Liebesgöttin, an Nanna, Perahta, Ostara, Idun — all die alten Verkörperungen der schönen Tage, der guten Zeit, der Blüten, des Sonnenglanzes, der Jugend, all die Gottheit gewordenen Empfindungen germanischer Frühlingssehnsucht.

Das Veilchen in der Hand der Madonna, die Schwalbenengel, die hinter dem Vorhang emportauchen, — es weckt Frühlingsgedanken. Man denkt der alten Sitte, da der Wächter vom Turm die erste Schwalbe verkündete, da die Kinder das erste Veilchen umtanzten.

Schwalbenflug, Veilchenduft, Goldglanz der Luft und siegreiche Frauenschönheit — ein Akkord, ein voller, köstlicher Klang.

Die deutsche Kunst hat in dem ganzen Jahrhundert nur noch eine Madonna, die sich der Lochner'schen ebenbürtig hält. Es ist die große Madonna Schongauers.

Man muß sie nebeneinander vergleichen — auf der Düsseldorfer kunsthistorischen Ausstellung von 1904 kam die interessante Konfrontation der Originale zustande — um zu erkennen, daß sie wie geschaffen sind, sich zu ergänzen. In ihnen ist das Problem des Weibes, das der Italiener mit ziemlicher Bestimmtheit nach einer Seite hin, der der Mütterlichkeit entwickelt hat, in zwei Teile zerlegt. Schongauer stellte die Mutter dar, Lochner die Jungfrau. Werden wir vor Schongauers versorgter, unschöner und ungepflegter, in Alltagspflichten abgehetzter Frau an den Ausspruch Millets erinnert, daß von einer Mutter eben nichts schön ist als ihre Mütterlichkeit und jede andere Art von Schönheit der Darstellung einer Mutter gar nicht würdig sei, so umklingt uns von Lochners Maria das Dichterwort:

> Was Schönheit, Poesie und Frieden,
> Das lehren dich die Frauen nur.

Das Urbild der Jungfrau!

Woher hat Lochner diese Gestalt? Sie ist keine Aristokratin. Man möchte auf eine Bürgerliche raten, auf Lysbeth, seine Frau. Denn sie kehrt immer wieder in allen seinen Madonnen und sonst noch etlichen Heiligen. Eine Frau von zarter Schönheit und überaus edler Anmut und mit Liebe gemalt.

Lochner greift hier eine Tradition der Kölner Kunst auf — die ritterliche Achtung vor dem Weibe. Der adelige Geist der Minnesängerzeit war von jeher ein bestimmendes Element der Schule gewesen, jetzt vermischt er sich dem neuerdings

in ihr aufkommenden bürgerlichen Wesen. Die Epoche, in der Lochner lebte, ist eine aufstrebenden Demokratentums. Im täglichen Leben streiten und reiben sich Bürger- und Adelstolz. Die Kunst versöhnt die Gegensätze. Sie umkleidet, vergoldet gleichsam das derbere, kräftigere Bürgerliche mit dem letzten Glanz des Rittertums.

So sehen wir jetzt Lochner in seinem Verhältnis zur Frau ganz an die Stelle eines Minnesängers treten. Er ist ein wahrer Ritter Frauenlob, sein ganzes Lebenswerk ein einziger Minnesang, jedes Bild eine Huldigung, ein Heil- und Preislied der deutschen Frau, die sich ihm in der jungfräulichen Maria verkörpert.

Wenn wir eine moderne Kunstausstellung besuchen, finden wir im Gegensatz zu 1430 eine merkwürdige Versammlung von Ueberweibern, blasierten Salonlöwinnen, feschen Mädeln der Bohème oder plumpen Bauerndirnen. Wie selten einmal eine Frau, die neben Schönheit, auch Reinheit und Würde besitzt, jenen Adel der Gebärde, jene zögernde Anmut, die uns mit Scheu und Bewunderung erfüllen!

Unsere Kunst stellt unserer Kultur damit kein gutes Zeugnis aus. In späteren Zeiten wird man sich über die deutsche Frau von der Wende des 19. Jahrhunderts aus dem Spiegel der Kunst ein entsprechendes Urteil bilden . . .

Jene reinen Gestalten Lochners sollten den Frauen von heute mahnend vor die Seele treten. Denn unwillkürlich sagen wir uns vor ihnen: Welch eine Zeit, da den Frauen solche sittliche Macht gegeben war, daß die Männer zu Herolden ihrer Schönheit und Tugend wurden, daß sie sich getrieben fühlten, die Frau, die sie verehrten, als Heilige zu malen — und so der Minnesänger zum Priester wurde, der im Weibe das Göttliche ahnte und verkündete.

Von nun an ist es Frühling geworden in der Kölner Kunst. Die vorhergehende Phase war noch Vorfrühling, ein scheues lenzliches Werben um die tiefsten Geheimnisse der Menschenbrust. Ein erstes Sprossen im noch kahlen Walde. Jetzt ist es, als stiegen wir von rauhen Höhen in ein warmes blühendes Tal, wo viele Blumen stehen und die Vögel singen.

War schon in der vorigen Phase eine große Neigung für

die Flora und kleine Fauna erwacht, so sehen wir sie jetzt sich stärker entwickeln, dazu kommt nun etwas neues, der Sinn für das Atmosphärische.

Wir müssen einen Augenblick zurückblicken auf eine Eigentümlichkeit der Kölner Schule, die wir bis jetzt noch nicht betrachtet haben, — die Schwalbenengel. Sie sind ein Typus, ein Kapitel für sich, wie in der italienischen Kunst der Putto. Die Vorstellung kleiner übernatürlicher oder fabelhafter Wesen entspringt demselben Bedürfnis wie die Verkleinerungssilbe in den Sprachen. Nicht alle Erscheinungen der Natur, nicht alle Vorgänge des Gemüts weisen unmittelbar auf das Wirken großer Mächte hin. Der abergläubisch naive Sinn erschuf daher Scharen kleiner Geister, die gewissermaßen den fühlenden und wirkenden Mikrokosmus im Weltall verkörpern. Jedes Volk und jedes Zeitalter ersann sich seine bestimmten derartigen Wesen. Der Grieche, dessen Phantasie mehr auf die Vorgänge im Menschen als in der Natur gerichtet war, hat das Heer der Eroten, der Deutsche, dessen Fühlen sich imner wieder mit dem Laufe der Naturerscheinungen vermengt, die Elementargeister, die Alben und Zwerge. Die christliche Epoche bringt dann die kleinen Engel und Zwickteufelchen.

In der Kölner Kunst spielen diese kleinen Engel, die sogenannten Schwalbenengel, die mit den großen Engeln, den Boten Gottes, nichts zu tun haben, eine ziemliche Rolle. Sie erscheinen zuerst in der Wynrichschule. Bei Wynrich selbst haben sie noch keinen bestimmten, sie von den großen Engeln unterscheidenden Typus. Bei seinen Nachfolgern aber tauchen sie plötzlich auf, halb Vogel, halb Schmetterling, halb Mensch. Kopf, Arme und Flügel schauen aus einem walzenartigen blauen Körper heraus oder vielmehr einem blauen Kleide, das diesen Körper umhüllt; aber manchmal kaum als solches zu erkennen ist. Das Kleid wird aber bald länger, flattert lustig wie ein Wimpel in der Luft. Schließlich merkt man schon, daß eine menschliche Form darin steckt, kein Schmetterlingsleib mehr. Die Flügel sind meist dunkelblau wie das Gewand, unten oft weißlich.

Mit diesen eigenartigen kleinen Gestalten pflegten die Meister

die obere Bildhälfte zu füllen. Der Brauch entsprang vielleicht dem ästhetischen Bedürfnis den leeren Goldgrund über den Heiligenfiguren mit irgend etwas zu beleben. So erscheinen die oft mit rhythmischem Sinn verteilten Schwalbenengel gewissermaßen als Schönheitspflästerchen der Bildfläche.

Lochner übernahm diese Engel zunächst; nur daß er sie gleich ausdrucksvoller entwickelte. Klare, menschliche Formen, liebenswürdige Lockenköpfchen, das Kindliche in ihnen betont. Auf dem Weltgericht führt er sie in Scharen herbei. Da tragen sie die Marterwerkzeuge, blasen Posaunen, zweie stoßen ein libellengeflügeltes, affenartiges Teufelchen in die Höllenburg hinab, andere ringen mit einem größeren Höllenscheusal um eine Seele. Wir sehen, sie sind nicht mehr bloß dekorativ; Lochner weist ihnen Beschäftigung an. Eine solche haben sie auch auf der Veilchenmadonna, wo sie, obwohl hier mit ihren hochgestellten Schwalbenschwingen ornamental wirkend, den Vorhang halten.

Doch nun geht eine Wandlung mit ihnen vor. Der Frühling, der in der Kunst erwacht ist, weckt Farben. Die blauen Flügel färben sich schön bunt und nun wird auch das blaue Kleid mit andersfarbigen Gewändern vertauscht. Auch wickeln sich diese nicht mehr, wie bisher, knapp um den Körper, sondern fallen lose herab.

Der Goldgrund ist also nun mit stark bunten Punkten belebt und damit wird die Illusion des farbigen Glanzes der Atmosphäre geweckt. Nun sinkt ein Kranz solcher Engel ins Gras, da steigert sich in ihnen der bunte Schimmer der Wiese, nun flattern wieder einige auf in die Luft, da setzt sich das Leuchten und Flirren der blühenden Frühlingswelt bis in die Höhe hinauf fort. Die farbigen Prismen des Lichtes, das Flirren steigender Frühlingsdämpfe, das Schimmern in durchsonnten Höhen — alles was wir heute mit rein technischen Mitteln direkt zu sagen vermögen, wofür beispielsweise der Pointillismus weitgehende Errungenschaften gebracht, das verkündeten die Meister von damals in den kleinen Engeln.

Vorbildlich hiefür ist das unvergleichliche Kleinod des Kölner Museums, Lochners «Madonna in der Rosenlaube». Wir sehen hier das Rosenlaubenmotiv auftauchen. In den Gold-

himmel ragt die zierliche Silhouette eines Rosenspaliers, unter dessen Blütenfülle die Madonna Platz genommen hat. Diesmal läßt nicht allein die hoheitsvolle Anmut, sondern auch das äußere Abzeichen, die von Perlen und Edelsteinen schimmernde Krone die himmlische Königin in ihr erkennen. Um sie aber nun schlingt sich ein bunter Kranz, den wir im Augenblick nur als eine lichte Farbenlohe erkennen, der sich aber rasch in Gestalten löst: Englein, musizierend im Grase. Ihre Kleider, ihre Flügel bilden eine schimmernde Harmonie von blau, karmin, feuerrot, gelb und flaumgrau. Das ist Duft und Glanz des Frühlings in lebendige Wesenheit übersetzt. Menschwerdung schweifender Lenzträume.

Das ganze Bild ist ein Mosaik. Es blitzt und funkelt darauf märchenhaft durcheinander. Farbe gegen Farbe, Ton gegen Ton, prickelnd, moussierend. Der Engel helle Flügel und bunte Gewänder, der matte graue Schein der Perlen, die Glut der Rubinen in der Krone, das tiefe Blau des Gewandes und feine Perlgrau des Inkarnats der Madonna, das sanfte Weiß und frohe Rot der Röslein, das heitere Blumenbunt im Grase, der Goldgrund hinter allem und das Goldrot eines von Engeln gerafften, in die Lüfte entflatternden Vorhangs — welche eine feine, reiche Harmonie! Eine solche war bislang in der Kunst noch nicht dagewesen. Nur drüben in den Niederlanden kannte man ähnliches. Dort fanden die Gebrüder van Eyck jene starken, mächtigen Akkorde, in denen die Farbe plötzlich in allen Oktaven losbraust; aber ein derartig minutiöses Zusammenspiel im kleinen, wie es Lochner hier zustande gebracht, war ihnen nicht gelungen.

Wenn wir uns erinnern, wie die vorlochnerischen Meister in Köln gemalt, mit welcher begrenzten Harmonie und alle Tiefe vermeidend, vorwiegend im Falsettregister eines lichten rosa, blau, grün, violett sich bewegend, so müssen wir uns wohl sagen, daß Lochner seine Malweise wo anders her hat. Und da treten uns die Reliquienschreine vor Augen, diese Wunderwerke voller, vornehmer Farbenakkorde! An ihnen hat Lochner das Malen gelernt, ihnen hat er diese feinen Wirkungen von Perlen und Steinen abgelauscht. Nur daß er die dort ins düstre dämonische sich steigernde Buntheit in das heitere, fröhliche seines Wesens übertrug.

Wir möchten noch einen Schritt weiter gehen, wir möchten fragen, woher hat Lochner die starke Empfänglichkeit für die Farbengebung der Schreine? Entspringt sie rein seinem hochentwickelten koloristischen Empfinden oder sind besondere Gründe vorhanden, daß sein Auge in dieser Richtung so sehr geschult ist? War Lochner — die Frage sei hier nur flüchtig berührt — vielleicht einmal in einer Goldschmiedewerkstatt tätig? Es fällt nämlich auf, daß er mit ziemlicher Vorliebe Schmuckstücke malt. Auf dem Weltgericht ist Christi Mantel mit einem prächtigen Monile zusammengehalten. Aehnlichen Schmuck tragen die hl. Magdalena und Katharina auf den Außenflügeln desselben Werkes. Der neben Magdalena stehende hl. Cornelius hält ein reizend gearbeitetes Trinkhorn in der Hand, der hl. Hubert einen silbergetriebenen Hirsch. An dem Gürtel des hl. Quirin fällt eine kunstvolle Löwenschließe auf. Ein prachtvolles Monile trägt die Veilchenmadonna, ferner kostbare Ringe und im Haar eine reizende Perlenkette. Auf dem Dombild strotzen wiederum die Hauptgestalten von Schmuck und die «Madonna in der Rosenlaube» erscheint in wahren Museumsstücken der Goldschmiedekunst. Ist schon die Krone ein überaus herrliches Werk, so entdecken wir in dem Monile, das aber nicht wie gewöhnlich den Mantel zusammenhält, sondern als Broche dem Ausschnitt vorgesteckt ist, ein seltnes Meisterwerk. Es stellt in Umrahmung von großen Perlen und Edelsteinen, die hl. Jungfrau mit dem Einhorn dar. Dasselbe Schmuckstück trägt auch die Madonna auf dem Dombild.

Alle diese Gegenstände sind mit einer peinlichen Materialkenntnis gemalt. Man könnte sie einem Juwelier als Muster vorlegen. Sonach wäre es nicht unmöglich, daß Lochner in seiner Jugendzeit sich einmal selbst in diesem Handwerk umgesehen. Ist doch aus Goldschmiedewerkstätten so mancher Maler hervorgegangen. Erklärlich wäre dann auch das völlige Fehlen von eigentlichen Jugendwerken.

Die «Madonna in der Rosenlaube» ist trotz aller Meisterschaft doch nicht die größte Probe von des Meisters Können. Sie legt als Kleinod feinster, süßester Eigenart nur nach einer bestimmten Richtung Zeugnis ab. Das Vermögen großzügiger Gestaltung lernen wir in ihr nicht kennen. Dazu müssen wir

die Blicke auf das Dombild lenken. In ihm ist der in der Veilchenmadonna bereits entwickelte statuarische Stil mit dem im «Weltgericht» sich offenbarenden Sinn für Massengruppierung vereinigt. Schon dem Umfang nach das Hauptwerk des Meisters, war es zu allen Zeiten ein Ziel der Kunstpilger. Schrieb doch schon Dürer, als er im Jahre 1520 auf seiner niederländischen Reise durch Köln kam, in sein Tagebuch «item hab 2 weiß pfennig geben von der taffel auffzusperren, die maister Steffan zu Cöln gemacht hat.»

Die bedeutungsvolle Stelle, die zur Entdeckung des Namens Stefan Lochners führte!

Damals befand sich das Werk noch an seinem ursprünglichen Ort, in der Ratskapelle. Es scheint, daß es schon eines großen Rufes genoß; denn zu Dürers Zeiten war es doch wohl ein Unikum, ein Altarwerk für Geld sehen zu lassen. Ein fester Preis wird dafür wohl nicht festgesetzt gewesen sein; sondern man gab wahrscheinlich nach Belieben dem Diener, der die Flügel aufschloß, ein Trinkgeld. Heute bezahlt man 1,50 M. Eintritt. Dafür steht das Werk auch im Dom, in einer der Chorkapellen, an recht ungünstiger Stelle.

Lochner malte das Triptychon, das erst nach seinem heutigen Standort den Namen Dombild erhielt, im Auftrag der Stadt für die dem Rathaus gegenüberliegende 1426 eingeweihte Ratskapelle. Den ursprünglichen Anlaß dazu bildete eine Legende.

Am Dreikönigsfest 1268, in der «hilligen Moirennacht», wie es in der Chronik heißt, habe der umliegende Adel, der im Bund mit dem Erzbischof stand, einen Ueberfall auf die schlafende Stadt gewagt. Da seien die Bürger in großem Schrecken gewesen und habe sich in allen Gassen eine wilde Verwirrung und verzweifeltes Durcheinanderrennen gezeigt. Der Feind schien den Ueberrumpelten gegenüber im Vorteil zu sein. Da sei aber plötzlich auf der Stadtmauer ein geisterhaftes Heer erschienen. St. Ursula mit ihren 11,000 Jungfrauen und die hl. drei Könige, worauf der Feind die Flucht ergriffen habe. Die Bürger aber wollten es ganz deutlich gesehen haben, wie die Heiligen die Stadt gesegnet hätten.

Von jener Zeit an standen die hl. Patrone in hoher Ver-

ehrung und da die Stadt an Wohlstand zusehends erstarkte, hatte sie wohl Grund ihren gnädigen Schirmheiligen dankbar zu sein. Als nun die neue Ratskapelle fertig stand, — ein Jahrzehnt vorher war der schöne Ratsturm vollendet worden — faßten die Stadtväter den Beschluß den hohen Patronen durch ein schönes, stattliches Altarwerk die schuldige Verehrung zu bezeigen. Die Wahl, wer es malen sollte, fiel natürlich auf den ersten Meister der Stadt. So bekam Stefan Lochner den Auftrag.

Ueber die Form der Darstellung erhielt er wohl keine bestimmten Vorschriften, nur die Bedingung, wer auf das Bild müsse: die hl. drei Könige, St. Ursula mit ihren 11,000 Jungfrauen, St. Gereon, der ebenfalls Stadtpatron ist, mit seinen 300 Rittern und die Madonna, der die Kapelle geweiht war.

Der Künstler sah sich somit vor eine schwierige Aufgabe gestellt: ein Bild «mit eim groß gedränge» wie man zu sagen pflegte, eine figurenreiche Komposition, aus der die Lieblingsgestalten des Volkes klar heraustreten mußten.

Lochner fand eine überaus glückliche Lösung. Er wählte als Mittelstück die Anbetung der Könige, wodurch die Madonna mit den Vertretern der drei Lebensalter in eine schöne Gruppe gebracht werden konnte. Auf die Flügel setzte er dann als Fortsetzung des Mittelstückes die herannahenden Züge, den der Jungfrauen mit St. Ursula, den der thebaischen Ritter mit St. Gereon an der Spitze. Die Außenflügel erhielten die Darstellung der Verkündigung.

Das ganze Werk ist von unvergleichlicher Ruhe der Komposition, und so ruhig, wie die sogenannte Gliederung der Gruppen ist auch die Verteilung der Farben. Das Mittelstück weist in der Hauptsache den vollen Dreiklang rot, blau, grün auf. Nach den Seiten hin und auf den heller gestimmten Flügeln klingt der Grundakkord leise aus.

Es verlohnt sich das Triptyk zunächst auf seine farbigen Kontraste zu studieren. Der Akkord rot-blau-grün ist ganz bestimmt in den drei Gestalten, der Madonna und den beiden älteren Königen, die auch formal zu einem Dreiwert vereinigt, die Mittelgruppe bilden, angeschlagen. Die Madonna erscheint ganz in blau. Der alte König in kaminrotem Damast, Balthasar

in pelzbesetzter grüner Glocke. Um diesen Dreiklang nicht unmittelbar auf dem neutralen Goldgrund zu setzen, läßt Lochner von zwei Schwalbenengelchen hinter der Madonna einen Vorhang spannen, Brokat von kühlem, dezenten Grau mit eingewirktem Blumenmuster in blau und Silber. Hinter den Königen schiebt sich bereits das Gefolge heran. Balthasar gegen den Goldgrund deckend neigt sich der blaugekleidete Melchior — der nicht als Mohr, sondern nur braun dargestellt ist — vor. In gleicher Absicht sehen wir auf der anderen Seite der Madonna hinter Kaspar einen blaugekleideten Schwertträger hingesetzt. In den übrigen Gestalten wiederholen sich die Hauptfarben, mit grauen und graublauen Tönen zart abgedämpft. Die ganze Szene ist in ein warmes Tageslicht getaucht. Ueber den Gestalten flattern die Standarten mit ihren langen Wimpeln hin. Die eine ist dunkelblau mit goldenem Mond und Stern darauf, die andere dunkelrot mit der Figur des Mohrenfürsten, die dritte hellblau mit Sternen. Sie reichen mit ihren Spitzen bis in das Maßwerk hinein, das das oberste Vierteil der Tafel überzieht. Somit ist der Goldgrund, den auch noch blaue Schwalbenengelein füllen, ziemlich verdeckt. Lochner führt hier mit Erfolg den Kampf gegen die tote Fläche, es ist der Kampf, der bereits auf die Ueberwindung des Goldgrundes abzielt.

Aus der gleichen Absicht heraus wohl hat er die figürliche Komposition so hoch geführt, daß sie an einer Stelle — Gestalt der Madonna — sich mit dem Maßwerk trifft. Würde die Madonna ganz kerzengerade sitzen, so müßte sie mit ihrer hohen Krone an den mittelsten der sieben Maßwerkzapfen anstoßen. Lochner gab daher der Vertikallinie der sitzenden Gestalt eine leichte Ausbiegung nach links, die er in halbem Abstand wieder zurückleitete, das heißt, er läßt die Madonna den Kopf etwas nach links (vom Beschauer aus) neigen, während er den mit einer Taube verzierten Knopf, auf den die Spangenbögen der Krone zusammenlaufen, wieder etwas nach rechts führt. Dieser Achsenknick in der Kopfstellung muß als ein außerordentlich geschicktes Manöver bezeichnet werden.

Ein geometrischer Kniff, der ästhetisch von ausgezeichneter Wirkung ist, weil er das Ermüdende strenger ungebrochener Linien vermeidet. Solche Kunstgriffe gestatteten sich Rafael,

Lionardo, Dürer. Aber man denke anno 1430 oder 40! Finden wir etwa bei Masaccio, Fra Giovanni oder Uccello, der sich soviel mit Maßen und Messen beschäftigte, eine gleiche Beherrschung des konstruierten Aufrisses? Nur in den deutschen Bauhütten haben wir ähnliche Beispiele. Da treffen wir, besonders häufig in den Grundrissen der rheinischen Kirchen, die Anwendung des Knickes in der Achse des Schiffes oder Chors, — ein vielleicht aus Not um der vorgeschriebenen Orientierung der Anlage, Chor nach Osten, willen entstandener aber ästhetisch dankbar ausgewerteter Brauch. In der Malerei, der gegen die Architektur des Mittelalters doch weniger vorgeschrittenen Kunst, überraschen derartige Feinheiten immerhin mehr. Sie bilden ein lehrreiches Gegengewicht zu der überoft betonten Naivität unserer Primitiven.

Werfen wir noch einen Blick auf die Farbengebung der Flügel, so bemerken wir hier nur, daß auf dem rechten Flügel rot, auf dem linken blau, hauptsächlich in den Hauptfiguren, Ursula und Gereon dominiert. Auf den Außenseiten rot (Gabriel) und weiß (Mantel der Maria). Auffallend ist das bleiche Inkarnat auf dem Ursulabilde. Wohl für die Märtyrerinnenszene als abschwächender Mollakkord zu dem fröhlichen Durklang des Mittelstückes gewählt.

Auf dem Gereonflügel krabbelt ein Hirschkäfer ans Tageslicht. (Siehe oben die Bemerkung zu Wynrichs Madonna mit der Erbsenblüte.) Der dem Donnergott geweihte Käfer im Volksmund auch Donnergueg genannt, ist wohl kaum mit St. Gereon, sondern vielmehr mit dem Jesuskind auf dem Mittelstück in symbolische Verbindung zu bringen. Es ist seltsam, daß ihn auch Dürer im Jahre 1504, also zu einer Zeit, wo er Lochners Werk noch nicht kannte, auf eine Anbetung der Könige (Uffizien) setzt. Offenbar handelt es sich dabei um irgend eine symbolische Bedeutung, die im Mittelalter volkstümlich war.

In St. Gereon ist der Typus des ritterlichen Ideals gegeben. So mag man sich die adelige Jugend von Köln aus jener Zeit vorstellen. St. Ursula erscheint weniger bedeutend, — die Köpfe auf diesem Flügel sind allerdings etwas beschädigt — Lochner hat in ihr eine schwache Wiederholung der Madonna

gegeben. Die Madonna selbst aber ist von bezauberndem Liebreiz. Einen Schein voller, reifer in den Formen als seine übrigen Madonnen. Nicht ganz so kindlich wie in dem kleinen Rosenlaubenbildchen, nicht ganz so mädchenhaft wie die Veilchenmadonna. Ein klein wenig frauenhafte Würde keimt auf. Dabei ist eine Umbildung erstrebt vom persönlichen in einen Idealtypus.

Damit sehen wir Lochner auf dem Höhepunkt seiner Kunst angelangt. Das Dombild ist zweifellos die Frucht seiner besten Mannesjahre.

Nicht leicht sind daneben noch einige Werke einzureihen. Das eine ist der Kruzifixus mit Heiligen im Germanischen Museum, das andere die «Anbetung des Christkindes» (Prinzessin Georg v. Sachsen-Altenburg). Die letztere ist wohl noch in die Nähe der Veilchenmadonna zu setzen. Ein ganz kleines Bildchen, 36×23 cm. Der Meister hat darin zwei Probleme gelöst, ein koloristisches und ein perspektivisches. Das koloristische ist die Erstrebung einer einheitlichen Tonwirkung. Lochner ist hierin freilich noch nicht so weit, wie wenig später etwa ein Bouts oder David. Er läßt in Ermangelung der bindenden Töne einfach eine Farbe, blau, dominieren. Ein blauer Mantel umfließt in reichem Faltenwurf, wie ihn Lochner sonst vermeidet, die kniende Madonna. Der Mantel füllt das halbe Bild, den Vordergrund nahezu ganz, nur das Plätzchen für das im Gras auf einem Tüchlein liegende Jesuskind freilassend. Hinter der Madonna baut sich der Stall auf, in dessen zerlöchertem Strohdach sich drei singende Engel eingenistet haben. Im Hintergrunde schauen durch das Stallfenster ebenfalls drei Engel herein. Auch sie sind blau gekleidet. Ihre schmalen Flügel stehen, — für Lochner charakteristisch — gerade aufwärts und dahinter sieht man noch mehrere. Ein Wald von Flügeln, so daß man denkt, draußen knie die ganze Wiese voll Engel. Um die Ecke herum, — der Stall reicht nur bis in die Hälfte des Bildes — sind keine mehr zu sehen; aber hier geht der Blick über eine Schafherde in unendliche Tiefe zurück, die durch fern am Horizont aufragende Türme einer Stadt geschlossen wird. Ein primitives Landschaftsbild, das mit den Lochner eignen perspektivischen Mitteln ausgeführt ist. Es sind dieselben,

die er überall anwendet. Wir sahen schon auf dem Weltgericht, beim Einzug der Seligen in die Himmelspforte, das gleiche Verfahren. Dort schob er Kopf an Kopf die selige Schar in die Türe, hier pflanzt er die Schafherde hin und erzielt so beide male außerordentliche Tiefenwirkung. Ebenso entwickelt er auf dem Dombild die Gruppierung in den Tafeln so, daß man meint, hinter den sichtbaren Gestalten setze sich noch weit das Gefolge fort, — ebenso wie er hier hinter den durch das Fenster blikkenden Engeln die Anwesenheit einer ganzen Schar vortäuscht.

Von besonderer Schönheit ist auf diesem Bilde das Christkind. Die Stellung ist die etwas steif liegende, wie sie für das ganze Jahrhundert typisch ist; aber der Körper ist so fein modelliert und das Gesichtchen von so innig religiösem Ausdruck, daß wir uns bis zu Dürers Neujahrschristkindchen hin vergeblich auf ein gleichwertiges Beispiel besinnen. Selbst wenn wir nach Florenz blicken, dürfen wir diesem deutschen Christkind gegenüber nicht von einer vorgeschritteneren italienischen Kunst sprechen.

Der «Kruzifixus mit Heiligen» im Germanischen Museum, ein im ganzen schwächeres Werk, ist zeitlich schwer zu bestimmen. Aldenhoven kommt zu dem lakonischen Ergebnis, daß die Behandlung der schwächlichen Hände auf frühe, die der scharf gerafften Gewänder auf späte Arbeit schließen lasse. Im ganzen sind scharf geraffte Gewänder bei Lochner selten. Auf seinem sichern Spätwerk, der Darmstädter Darstellung sind sie nicht vorhanden. Dagegen finden sie sich auf dem Dombild, bei der neben Ursula stehenden Heiligen und auf den Außenflügeln des Weltgerichts bei der hl. Magdalena. Dieser Umstand mag Aldenhoven auch veranlaßt haben die Aehnlichkeit dieser Magdalena mit der auf dem Kruzifixusbilde befindlichen zu erwähnen. Eine solche ist m. E. jedoch nicht vorhanden. Die letztere Magdalena ist eine adelige Erscheinung von vornehmer, gepflegter Schönheit und einem großzügigen Rhythmus in Gestalt und Gebärde, während ihre Namensschwester vom Weltgericht doch mehr den Eindruck eines holden Bürgerkindes macht. Jedoch ist der Vergleich nicht sehr wichtig, da die Münchner Außenflügel des Weltgerichts überhaupt nicht so ganz einwandsfrei sind. Gewiß war daran schon ein Gehilfe tätig.

Wichtiger für die Beurteilung Lochners erscheint die Tat-

sache, daß in der Magdalena des Kruzifixusbildes ein zweiter Frauentypus des Meisters auftaucht und dieser Typus findet sich noch einmal in der Madonna des Weltgerichts. Es ist auch eine adelige Dame, diese Madonna, die gelassen die zärtlichen Blicke des Weltrichters und des Täufers empfängt; vielleicht dieselbe wie jene Magdalena. Das gäbe einen Anhaltspunkt für die Datierung des Werkes. Die Magdalena ist ungleich die schönere von beiden, auch sieht sie jünger aus. Ueberhaupt stark idealisiert. Die Madonna auf dem Weltgericht dagegen hat etwas porträtmäßiges. Vielleicht dürfen wir in dem Modell eine vornehme Gönnerin des jungen Lochner vermuten. Nicht ganz ohne Einfluß blieb diese Frau auf den andern Typus, der sich in den meisten weiblichen Gestalten Lochners wiederholt. Wenigstens liegt es nahe zu denken, daß jene aristokratische Vornehmheit, die wie ein Hauch über der Veilchenmadonna liegt, von dem Künstler unter einem bestimmten Einfluß in das bürgerliche Modell hineinempfunden wurde.

Dabei bleibt zu erinnern, daß Lochner kein Porträtist war. Er wäre auch in einer Zeit hochentwickelter Porträtkunst kein solcher geworden, — so wenig als ein Böcklin oder Feuerbach. Lochners Art treibt immer aus dem Alltäglichen, Wirklichen hinaus, — es ist ein Aufgehen in Schönheit. Bei mancher seiner Gestalten sehen wir Ansätze zur Bildnismäßigkeit, in der blauen Madonna der Anbetung — so etwa dürfen wir uns seine Frau wirklich vorstellen — oder, wie eben erwähnt, in der Madonna des Weltgerichts; aber der Meister vermag sich dabei nicht lange aufzuhalten. Er eilt über die enge Grenze des Persönlichen flüchtig hinweg und entwirft Idealgestalten — eine solche ist die Veilchenmadonna, eine solche die Madonna in der Rosenlaube, eine solche schließlich die des Dombildes. In diesen Erscheinungen fließen persönliche Erinnerungen zusammen, verschmelzen sich zu gesteigerten Idealbildern, treten in Vollkommenheit. Die Wirklichkeit gab hiezu nur Andeutungen. Das künstlerische Schauen fand die vollendende Harmonie. Und dennoch kam es zu keiner völligen Entrückung. Ein gewisser Persönlichkeitszauber ist geblieben. Irdische aber in einer höheren Sphäre veredelte Blumen, so wandeln uns des Meisters Frauengestalten entgegen . . . .

Wir kehren noch einmal zum Dombild zurück, zu jener Madonna, in der Lochner den Höhepunkt idealer Formengebung erreicht hat. Bis in alle Einzelheiten ist hier großartiges geschaffen. Man betrachte einmal das kleine Motiv der linken Hand, in der das Füßchen des Kindes ruht! Das Motiv ist ein sehr beliebtes und vielverbreitetes. In der kölnischen Schule sahen wir es zuerst auf der Nürnberger «Madonna mit der Erbsenblüte» und dem vielleicht demselben Meister zugehörigen Triptychon der Sammlung Weber. Aber wie hat es Lochner weitergebildet! Wir werden hier unmittelbar an Rafael erinnert. Man vergleiche des Urbinaten Madonna Solly (Berlin Museum) und mehr noch die Madonna aus dem Hause Orleans (Herzog v. Aumale). Auf beiden Werken ist das reizende Motiv nicht besser gelöst. Man könnte fast denken, obwohl es gewiß ausgeschlossen ist, daß Rafael die Hand der Lochnermadonna vorschwebte. So auch auf Rafaels hl. Familie der Eremitage, wo die Hand das Füßchen nicht ganz erreicht. Auf den drei Gemälden finden wir die gleiche Eigentümlichkeit des flachen Handrückens, bei der Petersburger Madonna die ganz verwandte Biegung des Handgelenks. Doch möchte man der anmutigen Hand der Lochnermadonna den Vorzug geben.

In Ausdruck und Haltung — man wird immer wieder auf Rafael gewiesen — nähert sich Lochners Madonna jener des Granduca. Hier wie dort der schämig gesenkte Blick, der freundliche Mund, der obwohl unbewegt, die Vorstellung eines Lächelns weckt, der sanfte Reiz eines leicht geneigten Hauptes über abfallenden Schultern, die große Ruhe der schönen Hände.

Ein Feierton umgibt diese Gestalt und nur eine selbstverständliche Ergänzung ist das feierliche Gebahren der sie umgebenden Schar. Selig Erlesene, die ihr nahen dürfen!

Freilich, die Stimmung ist in gewissem Sinne aus der Alltäglichkeit geholt. Es ist die echt mittelalterliche kirchliche Feststimmung. Fronleichnamszauber. Die Zeit taucht vor uns auf, wo das feiertägliche Leben sich noch mehr auf der Straße vollzog, wo der Mittelpunkt aller Feste öffentliche Aufzüge, Mysterienspiele, Prozessionen bildeten.

Wie oft mag der Meister Stefan an hohen Kirchentagen im Gewühl der Menge sich haben treiben lassen, verloren in den

Anblick bunter Szenen, die seine schönheitsdurstige Seele entzückten, bis endlich aus den Erinnerungen unzähliger Gruppen, Szenen, Stimmungen die Bilderreihe sich verdichtete zu dem einen Bild!

Nun ist es festgehalten für Jahrhunderte, was einst flüchtigen Augenblicken abgelauscht, entrissen war. Die Geister des Lebens jener Tage sind gebannt. Aber dem horchenden Beschauer löst sich der Bann.

Wir glauben die Jugend des mittelalterlichen Köln auf uns zuschreiten zu sehen, die lieblichen Mägdlein, die schmucken Junker. Und wir fühlen im Anblick der blitzenden Waffen und schimmernden Gewänder die Sonne in der Luft und den Sommerwind, der die Fahnen flattern macht, und die Straße entlang in den Teppichen und grünen Gewinden der Häuser spielt und wir hören den Psalmensang mit seinem eignen eintönigen Rhythmus und über die sonnigen Dächer her das unablässige Gebimmel und stumpfe Geläut der großen und kleinen Glocken.

Und doch ist der ganze Aufzug ein imaginärer. Die Wirklichkeitsnoten klingen nur leise durch. Die Szene ist keine irdische; sie ist auch nicht die der biblischen Erzählung von den hl. drei Königen. Maria ist ja schon gekrönt und die Märtyrer sind dabei. Der Vorgang spielt droben — in jener wunderschönen Stadt, wo Friede und Freude kein Ende mehr hat.

Wir aber gehen jetzt einem Ende zu. Der Höhepunkt in Lochners Kunst ist überschritten. Der alternde Meister geht der Zeit entgegen, wo er die müde Seele den himmlischen Gestalten empfiehlt, die seine Sehnsucht so oft geschaut und die er nicht müde ward, in immer neuen Bildern zu lobpreisen.

Der Frühling, den der Meister zu kurzer seliger Schönheit geweckt, beginnt sich müde zu blühen. Es kommen jene schwülen Tage, wo unter dem schweren Dunst aufsteigenden Gewölks alle Kraft des Blühens sich noch einmal sammelt, wo der Duft die Atmosphäre bis zur Berauschung schwängert und alle Blüten gleichsam farbiger glühen, um gleich darauf in Sturm und Regen des ersten Lenzgewitters — zu entblättern.

Stefan Lochner muß sein Leben lang ein Glücklicher

gewesen sein. In seiner ganzen Kunst finden wir keine Spur eines tragischen Konfliktes oder irgend eines Schicksalsdruckes. Frei und heiter entfaltet sich seine Kunst wie eine Blume und schön und still wie eine Blume verblüht sie auch.

Die Darmstädter Galerie besitzt ein Bild aus seiner letzten Zeit. Die «Darstellung im Tempel» von 1447, also vier Jahre vor seinem Tode gemalt.

Auf diesem Bild ist jene eigentümliche, weich blühende, duftschwere Stimmung gegeben, die sich nur mit der süßen träumerischen Müdigkeit vergleichen läßt, wie sie sich an warmen April- oder Maitagen über allzu reich blühende Gefilde breitet.

Lochners Farben halten Abschiedsfest. Ein Frühlingsopfer der Kunst. Es deckt sich eigen mit dem Sinn der Darstellung — Opferung!

Zum erstenmale behandelt der Meister hier ein biblisches Motiv, also einen Vorgang, der auf der Erde spielt; aber er gibt ihn in einer Gelöstheit der Farben und Formen, daß er doch wieder ins Visionäre entrückt wird.

Da sehen wir einen Altar, von echt kölnischer Kirchenpracht, Aufsatz und Tisch mit Edelsteinen besetzt, in gotischer Nische eine Statue des Moses und darüber drei solche von Engeln.

Hinter dem Altar wird von wirklichen Engeln ein Brokatteppich ausgespannt. Simeon, ein müder Greis, hat das Jesuskind in Empfang genommen und es, ihm seinen Mantel unterbreitend, auf den Altartisch gesetzt. Maria bietet die Tauben dar. Josef, sonderbarerweise als Zwerg dargestellt, sucht in der Tasche seine Opferschillinge zusammen. Links und rechts vom Altar füllen Gruppen von Männern und Frauen die Szene. Rechts steht der Donator des Bildes ein Deutschherrenritter mit einem Pergament, auf dem steht:

> JHSV Maria geit vns lon
> Mit dem rechtverdig symeo
> Des heltv (Heiltum) ich by zeigen schoen.

Der Spruch bezieht sich auf das Opfer, im Doppelsinn auf jenes von Golgatha. Die Opferung im Tempel ist ein Gleichnis des Opfers am Kreuz. Die Tauben, die Maria dem «rechtfertigen»

Simeon gibt, sind das Symbol des Friedens, den das Kreuzesopfer der im Glauben gerechtfertigten Menschheit brachte. Dem mit den mystischen Anschauungen besonders vertrauten kölnischen Volk waren solche Motive geläufig.

Macht sich in den Köpfen der verschiedenen Nebenfiguren ein Nachlassen der Kraft bemerkbar, so entschädigt dafür die Mittelgruppe noch vollauf. Die Madonna — seit 20 Jahren dasselbe Modell — erscheint etwas gealtert, aber noch in alter, unversieglicher Anmut. Auch ihr Perlenkettchen, das ihr so gut steht, trägt sie noch im Haar. Das Kind ist wieder herrlich. In den sanften, träumerischen Augen schlummert schon der hilfreiche Erlöserblick. In ergreifendem Gegenspiel dazu die Zärtlichkeit, mit der der greise Simeon um das Kind bemüht ist.

Im hohen Himmel hat der ewige Vater sein Wolkentürlein geöffnet und schaut auf den Altar herab. Hinter ihm Kopf an Kopf die lieben, neugierigen Engelein. Einige sind aber schon ausgeflogen und schweben im Goldlicht niederwärts.

Dicke Goldstrahlen, von der Himmelslücke ausbrechend, durchschießen die Luft. Der Goldgrund ist hier nicht vermieden, sondern im Gegenteil zur Wirkung herangezogen.

Der Altersstil zeigt sich in einer leisen Müdigkeit, die aber noch reizvoll ist. Verschwimmende Konturen, zarte Mitteltöne, Mollakkorde. Die schwindende Kraft der Zeichnung zusammengehalten durch die zu flaumigster Weichheit vertriebenen Farben. Blaugrün und rotblond sind an Stelle der alten primitiven Pigmente getreten. Die Töne blühen weich ineinander. Es ist ein Duft in ihnen, wie ihn der Frühlingswind, der über blühende Gärten kommt, hereinweht. Süße, süße Harmonien. Nicht mehr der starke Vollklang vom Dombild, — ein zartes, bebendes Verklingen. Man meint, es müsse einmünden in eine leise, gedämpfte Musik aus der Höhe. Gleich werden sie jetzt erscheinen, die geflügelten himmlischen Musikanten mit Harfen und Handorgeln.

Ob der Meister nicht manchmal vor dem Bilde im Malen innehielt, aufhorchend, wann sie kämen? . . .

Da ging ihm ein lieblicher Gedanke durch den Sinn. Opferung . . . Lichtmeßfest. Er läßt eine Kinderprozession auftreten. Kinder bringen die Kerzen zur Weihe. Von rechts herein führt

er den Zug ganz vorn bis zur Mitte des Bildes. Gras und Stechpalmblätter sind gestreut. Darauf bewegt sich nun die kleine Schar, die kleinsten voran, langsam näher. Sie schließt die Szene gegen den Beschauer ab, wie der Chor auf der antiken Bühne. Singen sie oder stehen noch welche draußen, deren Gesang verloren hereinweht? Wir sehen keinen geöffneten Mund und auch keine Engel die «Musikje machen», wie bei den Eycks. Woher dann der Klang? Vergeblich suchen wir den Anlaß, der das Empfinden des Musikalischen in uns weckt. Er liegt allein in dem träumerischen Stimmungsmoment der Darstellung, am meisten wohl hervorgerufen durch das zart ruhige des Kolorits. Wir glauben jeden Augenblick die lichten Farben müßten sich in leisen Tonwellen lösen. Wie Weihrauch dampft es in der Luft. Ein Wogen und Qualmen, dem sich das matte Flackern der Kerzen mischt.

In diesem Gewoge verliert sich alles Nahe, Greifbare. Die ganze Szene flieht aus dem Bereich des Wirklichen zurück, wird Vision, um als, solche möchte man meinen, zart wie ein Hauch plötzlich zu entschwinden . . .

Mit Schwalbensang und Veilchenduft hatte die Aera Lochner begonnen. Als ein Dichter des Frühlings eroberte sich der junge Meister das stolze, alte Köln. Einen vollen, reichen Frühling brachte er. Hell klang das Preislied den sonnigen, blühenden Tagen, der Jugend, der Schönheit. Dann wurden die Töne feierlicher. Glockenklang, Psalmensang mischte sich darein. Mehr und mehr füllt sich der irdische Frühling mit himmlischem Glänzen, wandeln sich der Erde heitere Gestalten in gottesvolle, verklärte Wesen. Das künstlerische Schauen wendet sich gleichgültig von der Wirklichheit ab, in eine bessere Welt. Nur Träume mehr umfangen des Künstlers Sinn, leiten ihn sanft hinaus, hinüber . . .

Sein Todestag ist nicht bekannt. Zwischen den Christfesten 1450 und 1451 erlischt in der Ratsliste sein Name.

III.

DIE MEISTER DER ZWEITEN HÄLFTE DES XV. JAHRHUNDERTS.

Lochner hatte uns in ein Land des Märchens geführt. Ein reicher, farbiger Frühling umgab uns und machte uns die dunklen Tage vergessen. Es war eine in sich abgeschlossene Welt ewiger Freude, stillen, innigen Glückes. Bekenntnisse einer kindlichen Seele, in der ewiger Sonntag war. Und wie verhallendes Glockengeläut klang diese Kunst auch still aus.

.... Und nun plötzlich eine Wandlung. Andere Gestalten erscheinen mit einemmale, mit einer anderen Technik, einem anderen Stil dargestellt. Mit einem Schlag verändert sich das Gesamtbild der kölnischen Kunst. Zerrissen sind die alten Harmonien.

Was ist geschehen?

Zweierlei Ursache macht sich geltend. Die eine ist eine Rassenverschiebung innerhalb der Zunft. In den Zunftbüchern tauchen plötzlich niederländische Namen auf. Ein Menschenalter hatte ein Schwabe die kölnische Kunst beherrscht. Jetzt dringt eine niederländische Strömung ein. Die Einwanderung erfolgt durch den zunehmenden Verkehr mit den Niederlanden.

Von dort kommt aber dadurch auch genaue Kunde von den großen Meistern, deren Wirken in Köln wohl noch weniger bekannt war, den Eycks, dem Roger van der Weiden. Nun wandern die Künstler in und um Köln aus. Sie lernen in Hol-

land, sie lernen in Vlamland. Und sie kommen mit einer neuen Kunst zurück.

Die zweite Ursache der großen Stilwandlung liegt im Zeitcharakter. Auf die Phase himmeljauchzender Idealität folgte eine solche der Ernüchterung, der Resignation.

Diese Erscheinung ist allgemein. Jede Kunst beginnt mit einem hohem Idealismus, mit einem stürmischen Ausleben im Gefühlsmäßigen. Dann kommt das Verlangen, das Wollen mit dem Können auszugleichen. Man erstrebt Vervollkommnung im Technischen und zugleich Vertiefung nach dem Individuellen hin. Und dann, falls die Kraft reicht, beginnt nocheinmal ein Aufstieg ins Ideale über das Persönliche hinaus; aber jetzt bewußt, nicht mehr in unbeholfenem, traumwachem Tasten.

In der kölnischen Kunst fehlt dieser letzte Aufschwung. Lochner war weit mehr als ein gefühlsmäßig Tastender. Er nahm in manchem schon etwas vom Geist der Hochrenaissance vorweg. So stellt er einen Höhepunkt dar, der später trotz der vorschreitenden technischen Entwicklung nicht wieder erreicht wird. Am Ende des Jahrhunderts bereits tritt der Zerfall ein, der sich noch lange in das 16. Jahrhundert hineinzieht.

Um 1460 aber sehen wir die Schule dieselbe Wandlung durchmachen, die die gesamte deutsche Kunst der Zeit charakterisiert. Realismus ist nicht das bezeichnende Wort dafür. Die mittelalterlichen Künstler waren keine Realisten. Die Wandlung vollzieht sich auf dem Gebiete der Stimmung. Vom sonnig heiteren ins ernste, kontemplative. Das sittliche Moment überwiegt die religiöse Begeisterung.

Wir haben in Deutschland drei typische Meister für diese Richtung. In der oberdeutschen Kunst ist es Friedrich Herlin in Nördlingen und Hans Pleydenwurff in Nürnberg, in Köln der Meister des Marienlebens.

Dieser Meister, nach seinem Hauptwerk, dem Marienleben in der Münchner Pinakothek benannt, stammt wahrscheinlich vom Niederrhein und hat in Holland gelernt. Bouts und Roger van der Weiden, letzterer vielleicht lediglich vermittelt durch Bouts, sind die beiden Künstler, deren Sprache hier in den lyrischen Geist der kölnischen Kunst übertragen wird.

In den Niederlanden scheidet in dieser Zeit schon die nörd-

liche Kunst von der südlichen. In dem Haarlemer Dierck Bouts beginnt sich das holländische, das germanische gegen das mehr von Frankreich beeinflußte vlämische durchzusetzen. Bouts ist ein feinsinniger Kolorist. Er übernimmt die starken, tiefen Farben seines Lehrers Roger, aber er vermag sie bereits zusammenzufassen auf einen Ton. Das große malerische Einheitsempfinden der Holländer kündigt sich hier schon an: zugleich stehen wir bereits einer hochentwickelten Landschaftskunst gegenüber. Nicht mehr bloß Hintergrundskonturen, sondern lebenerfüllter Natur, plätscherndem Wasser, ziehendem Gewölk, Morgen- und Abendstimmungen.

Der Meister des Marienlebens nun übernimmt diese Eigenschaften. Seine Bilder haben Tiefe. Kühne Landschaftslinien füllen den Grund hinter den freilich noch stark in die Fläche gruppierten Menschen. Das einzigemal, wo Lochner ein Landschaftsbild gab (Anbetung des Kindes), war es eine unbestimmte Ebene. Jetzt wechseln Flußtäler mit welligen Hügeln, auf denen wir die einzelnen Bäume unterscheiden. Der Goldgrund steigt. Die Erde schiebt sich herauf. Wir kommen in bestimmte Gegenden. In diesen Gegenden nun sehen wir gemessene Menschen etwas befangen und feierlich umherwandeln, als fühlten sie sich noch neu auf dieser Welt. Manchmal klingt wie eine Heimwehnote durch.

Die Männer sehen bedrückt und verstimmt aus, die Frauen liebreich, entsagungsvoll, oft geradezu nonnenhaft.

Die Klosterfrau spielte von jeher ihre Rolle in der Kölner Kunst; aber mit Unterschieden. Den Malern der früheren Epoche standen geistvolle, aristokratische Ordensdamen vor Augen, jetzt scheinen es eher Krankenschwestern zu sein. Wenn einst in der Frau das heitere, liebliche, die minnige, mädchenhafte Schönheit betont wurde, so ist es jetzt mehr das teilnehmende, mitleidsvolle. Die Frauen scheinen nicht mehr bestimmt das Leben zu verklären, sondern nur mehr seine schwere Bürde dem Manne tragen zu helfen. Das ist das neue in dieser Kunst, daß das Dasein plötzlich als eine Last empfunden wird.

Nun tauchen auch neue Motive auf. Die Passion tritt in den Vordergrund, Golgatha. Die einst so große Freude an der ausschmückenden Legende verliert sich. Die Zeit drängt auf

ein tieferes Erfassen der christlichen Ideen. Das Leiden Christi erfüllt die Gemüter. Wäre Lochner der Auftrag geworden, ein Marienleben zu malen, was hätte der schönheitsselige Meister aus diesem Stoff gemacht! Ein Gejubel von Engeln, Vögeln, Kinderszenen auf Blumenwiesen, holde Mutterfreuden, Hymnen des Glücks. Bei dem Meister des Marienlebens aber ist die Schilderung gehalten unter einer sanften, ernsten Stimmung, die von Anfang an schon die Steigerung auf die Passion hin vorbereitet.

Ein historisierender Zug kommt auf: so ist es gewesen und so erzähle ichs, — nicht, wie ichs träumte, sondern wie es mir überliefert ward. Lochner hatte sich um die biblische Erzählung zeitlebens wenig gekümmert. Seine Bilder sind Phantasien über religiöse Themen. Jetzt überwiegt die evangelische Tradition. Aldenhoven weist auf den Einfluß hin, den die «Brüder vom gemeinsamen Leben» ausübten. Die von Gerhard de Groote im 14. Jahrhundert zu Deventer gestiftete Bruderschaft hatte, wie es scheint, um diese Zeit in Köln starke Anhängerschaft. Heinrich Ahuys, ein Westfale, gründet ihr am Weidenbach ein Bruderhaus. Vielleicht gehörte der Meister des Marienlebens der Genossenschaft an. Darauf deutet die Betonung, mit der er stets den hl. Johannes malt, einen der Lieblingsheiligen der «Brüder». Die beiden hl. Johannes, wie St. Bernhard, den der Meister auch in einem Bilde mit besonderer Hingabe verherrlichte, genossen in vielen mittelalterlichen Brüderschaften, so bei den Waldensern, den Gottesfreunden, welch letztere ein Jahrhundert früher in Köln großen Anhang hatten, die höchste Verehrung. In den Niederlanden fand dieser Heiligenkult besonders in den Gilden Eingang. So in der Mitte des 15. Jahrhunderts in Brügge in der St. Johannesbruderschaft, der die Bildschnitzer, Maler, Steinmetzen, Formschneider, Schulmeister, Schreiber, Buchhändler und Briefdrucker angehörten.[1] Ein Mitglied dieser Bruderschaft war wahrscheinlich Hans Memling; auf dessen Werken wir auch die beiden hl. Johannes des öfteren finden.

Köln scheint im Mittelalter ein empfänglicher Boden für

---

[1] L. Keller, Die Reformation und die älteren Reformparteien 1885.

religiöse Unterströmungen gewesen zu sein. Schon aus dem 12. und 13. Jahrhundert kommt Kunde von greulichen Ketzerverbrennungen, die aber, die Sache der «Häretiker» nur festigen, statt vernichten. Im 14. Jahrhundert steht Köln ganz in den hochgehenden Wogen der Mystik. In der Mitte des 15. Jahrhunderts sehen wir von den Niederlanden eine religiöse Flutwelle hereinbrechen. An Stelle des Schwärmergeistes, wie ihn besonders Heinrich Suso geweckt, tritt jetzt eine, puritanischen Tendenzen zuneigende, ethische Weltanschauung. Der sittliche Kern des Christentums wird oberstes Prinzip, das Vaterunser und die Bergpredigt Hauptgegenstand der religiösen Disputationen, der altevangelische Grundsatz: In necessariis unitas, in dubiis libertas, in omnibus caritas! leitender Gedanke.

War die Mystik der eigentliche Nährboden der Legenden gewesen, so erwies sich die Schule von Deventer mehr als die Hüterin des evangelischen Wortes. In der Bruderschaft wurden auch, entgegen dem katholischen Verbot, die Bücher des alten und neuen Testaments in mehr oder minder guten Uebersetzungen in die Landessprache, gelesen.

Dieses religiöse Traditionswesen spiegelt sich in der Kunst des Meisters des Marienlebens wieder.

Es ist der tiefe sittliche Ernst einer Epoche, die sich mit den Errungenschaften ihres Glaubens auseinanderzusetzen sucht. Ein Bedürfnis, zuerst vielleicht in der Gelehrtenstube und nicht minder in der Werkstatt des Handwerkers auftauchend, teilt es sich unmittelbar der Kunst mit. Die Kunst, ewig Spiegel ihrer Zeit, vermag sich dem herrschenden religiösen Hang nicht zu verschließen, im Gegenteil ist sie der berufenste Kulturfaktor der Offenbarung heimlichster Empfindungen.

Wir treten vor die Kreuzigung des Meisters, (Köln, Museum) eines seiner Hauptwerke, offenbar aus seiner reifsten Zeit. Die Golgathaszene erscheint in einer neuen Läuterung. Das bisher übliche «große Gedränge» ist verschwunden. Nur drei Menschen umgeben den Kruzifixus, Maria, Johannes und Magdalena. Den Mittel- und Hintergrund füllt ein Hohlweg, der sich durch Hügelland schlingt. An einer fernen Biegung des Weges sehen wir einen Mann fortgehen — der letzte von dem großen Gedränge. Jetzt steht das Kreuz einsam; nur die drei

Getreuen sind noch da. Die Mutter, deren wortloser Schmerz sich in einer nahenden Ohnmacht zu lösen scheint, Johannes, der sanft die Wankende umfaßt, Magdalena, die in tiefer Andacht neben dem Kreuze niedergekniet ist. Die lautlose Ruhe der Bergeseinsamkeit umgibt die schweigenden Menschen, deren Seelen wie ausgebrannt sind von übergroßem Schmerz. Da fliegen drei Engel heran, das Blut aufzufangen. Und mit des Blutes «Sprung vom Kreuzesstrahle» tritt in die dunkle Trauerstimmung sanft versöhnend der Ostergedanke der Erlösung.

Der tote Christus ist von edler Größe. Er nähert sich in der Auffassung dem Pleydenwurffschen. Auch die Magdalena hat etwas von dem Gestaltenkreis der Pleydenwurffschen Kunst. Man vergleiche die von Thode dem Nürnberger zugeschriebene «Vermählung der hl. Katharina» in der Münchener Pinakothek. Der Johannes dagegen verrät am stärksten die Schule, die der Künstler durchgemacht hat. Es ist der etwas rauhe, wetterfeste männliche Typus des Roger nnd Bouts.

An diesem Bilde ist vieles neu. Es bildet somit einen Eckstein in der Entwicklung der Kölner Kunst. Neu ist zunächst der innere Gehalt, die starke Konzentrierungskraft der Darstellung auf einen Gedanken. Eine große tragische Idee wurde vordem noch nicht mit solcher Einheitlichheit wiedergegeben. Man zersplitterte sich in überflüssiger Massendarstellung, glaubte den Jammer durch die Menge der Jammernden genügend «herausstreichen» zu können. Ebenso auch bei den Grablegungen, bei den jüngsten Gerichten.

Den Meister des Marienlebens aber sehen wir bereits auf dem Standpunkt der Vereinfachung, der Fortlassung der künstlerischen Einzelheiten angelangt. Er spricht im Lapidarstil der Synoptiker. Lapidares liegt in seinen knappen, trockenen Umrißlinien, in seinem ruhigen, leidenschaftslosen Kolorit.

Ein anderes Neues ist die Freiheit der Gruppenbildung. Bisher stand auf jedem Kreuzigungsbilde das Kreuz in der Mitte. Der Meister rückt es nach rechts. Nach unsern modernen Begriffen liegt darin nichts besonderes. Für damals aber, wo die Kunst noch gebunden in tausend herkömmlichen und rituellen Vorschriften war, konnte es nicht ohne Bedeutung sein. Ja, man darf sich wohl denken, daß das Bild bei seinem Er-

scheinen Aufsehen erregte, vielleicht Meinungsverschiedenheiten hervorrief, zum mindesten innerhalb der Zunft, etwa wie im 19. Jahrhundert in Architektenkreisen der Prinzipienstreit um die Stellung des Altars in der evangelischen Kirche.

Nicht ohne Grund hat der Meister die Verschiebung gewagt. Er gibt in dem Bilde eine historische Ausmalung der Leidensstimmung und diese Stimmung teilt er in zwei Gegensätze auf: das vollkommene vollbrachte Leiden und das Miterleben des Leidens, letzteres dargestellt in der Maria-Johannesgruppe. Dieses Paar versinnbildlicht in seiner aufs höchste gesteigerten Mitleidenskraft die Menschheit, nach dem thomasinischen Satz: «Es sei kein Leiden zu klein; . . . es habe ein Bild des hohen und vortrefflichen Leidens Christi an sich.» Die leidenden Menschen und der leidende Erlöser forderten hienach eine Gegenüberstellung, die eben den Meister zu der Abweichung von dem Usus veranlaßten.

Ein weiteres Neues ist ferner die Behandlung der Landschaft. Nicht bloß, daß sie schöner und reicher als früher ausgeführt ist, sie hat auch Beziehung zum Inhalt der Darstellung. Die Gruppe vorn würde nicht so wirken, wenn der weite Blick ins Land hinaus fehlte. Ganz unleugbar trägt die Einsamkeit der stillruhenden Hügel, die noch durch das Dahinwandern eines einzigen Menschen in der Ferne betont wird, viel zu der Stimmung der Verlassenheit bei, in die uns der Vorgang vorn versetzt. Das stille Auslöschen des Gotteslebens ergreift in dieser Umgebung viel mehr, als wenn auf begrenztem Raum eine Menge Leute herumstünden. Wir wissen, wie Dürer in seinem Dresdener Christus dieses Motiv weiter entwickelt hat. Dort nur mehr das ragende, im Höhensturm ächzende Kreuz und tief unten die Welt, nur mehr in wenigen landschaftlichen Umrissen, — wie etwas Ueberwundenes.

So weit kam freilich der Meister des Marienlebens noch nicht. Was er überwand, das war bis jetzt nur etwas auf kunsttechnischem Gebiete; aber hier allerdings etwas von Bedeutung — der Goldgrund. Auf dieser Kreuzigung lächelt uns zum erstenmale blauer Himmel an.

Der neuen Errungenschaften sind somit ziemlich viele. Wir finden, um es noch einmal kurz zusammenzufassen, in

dem Bilde zunächst das Problem der Einheit von Idee und Form entwickelt, ferner der Stilvereinfachung, der Deklination einer bestimmten Stimmung, der Einbeziehung der Landschaft in diese Stimmung, der Ueberwindung des Goldgrundes.

Daß der Meister eines solchen Werkes sich rasch ein Ansehen erwerben mußte, ist nur selbstverständlich. Und so wissen wir denn auch — obgleich wir seinen Namen nicht kennen, — daß er etwa 20 Jahre lang, 1460—80, der führende Meister der Kölner Schule war; wir wissen es aus den Leistungen seiner lokalen Zeitgenossen, die mehr oder minder alle unter seinem Einfluß standen, zum mindesten Anregungen von ihm empfingen. Schon aus diesem letzten Grunde ist seine Persönlichkeit eine sehr interessante.

Ein kurzer Ueberblick über die Hauptwerke mag hier genügen. Die Kölner Kreuzigung, die ich um der Gegensätze zur vorhergehenden Epoche willen voranstellte, gehört, wie oben erwähnt, jedenfalls seiner reifsten Zeit an. Auf verschiedenen anderen Werken sehen wir den Meister noch nicht so weit gelangt. Diese sind daher wohl früher anzusetzen.

So befindet sich im Hospital zu Cues und desgleichen bei Frau Dr. Virnich in Bonn eine Kreuzigung nach gewohntem Stil «mit eim groß Gedränge».

Die Cueser Kreuzigung ist — wie typisch für den Meister — im Figürlichen stark in die Fläche komponiert. Die Gestalten sind fast alle in einer Doppelreihe aufgestellt. Dennoch hat die Gruppierung nichts eintöniges. Johannes und Maria erinnern an die Kölner Darstellung. Johannes ist etwas jünger, nicht so bedeutend im Ausdruck, wenngleich sehr innerlich erfaßt; die Madonna hervorragend schön. Sie sinkt vornüber mit brechenden Knieen. Unter den verschiedenen Köpfen finden sich einige charakteristisch herausgearbeitet. Eine reizvolle Landschaft füllt die Tiefe. Eigenartig sind die Pferde, glatt, hölzern, mit großen sprechenden, wie Kugler sagt «quasi geistreichen» Augen.

In einigem Abstand dazu steht die Bonner Kreuzigung. Der seelische Ausdruck ist nicht ganz auf der gewohnten Höhe. Johannes — des Meisters Lieblingsgestalt! — erscheint in posierender Stellung. Magdalena ringt etwas teilnahmslos die

Hände. Trotzdem hat das Bild seine Feinheiten, auch landschaftlich. Auffallend sind wieder die wunderlichen Pferde.

Der Donator des Cueser Altars starb 1464. Das Werk entstand also jedenfalls vor diesem Datum. Damit fällt es beiläufig mit zwei Flügeln im Germanischen Museum zusammen, die etwa Anfang der 60er Jahre zu setzen sind. Wir haben dafür einen Anhaltspunkt. Es steht ziemlich fest, daß in dieser Zeit, wahrscheinlich 1462, der Meister E. S. nach Köln kam.[1] Stürmische politische Verhältnisse veranlaßten nach der Eroberung von Mainz durch Adolf von Nassau im Jahre 1462 eine Anzahl dortiger Künstler und Kunsthandwerker die Stadt zu verlassen. Der Buchdrucker Ulrich Zell wanderte nach Köln aus und errichtete dort 1466 die erste Buchdruckerei. Es läßt sich denken, daß eine Anzahl Formschneider, Miniaturisten und Kupferstecher sich ihm anschlossen. Unter ihnen befand sich aller Wahrscheinlichkeit nach der wohl aus Straßburg[2] stammende und längere Zeit in Mainz tätige Stecher E. S.; denn wir finden um diese Zeit sogleich seinen Einfluß auf die Kölner Kunst. Er zeigt sich auf den Meister des Marienlebens, hauptsächlich in dessen oben genannten im Germanischen Museum befindlichen Flügeln und noch mehr auf den später zu betrachtenden Meister der Glorifikation Mariä. Auf den Nürnberger Flügeln bemerkt man zwei Entlehnungen. Die eine ist auf der «Enthauptung der hl. Columba» der Bär, der aus dem Kartenspiel des Meisters E. S. entnommen ist;[3] die andere, die auf dem «Tod der Maria» in der Höhe erscheinende gekrönte Madonna auf der Mondsichel. Das Motiv der Madonna auf der Mondsichel ist für Köln neu. Es taucht hier und gleichzeitig auf einem Werk des Glorifikationsmeisters auf, was also auf einen gemeinsamen Einfluß schließen läßt; bei dem Meister E. S. aber finden wir es bereits.

Die Phase, die Köln in den 60er Jahren durchmacht, ist

---

[1] Kämmerer, Jahrbuch der preuß. Kunstsamml. XVII, S. 153.

[2] M. Geisberg, Das Wappen des Meisters E. S. Jahrbuch der preuß. Kunstsamml. XXII, 1901.

[3] Aldenhoven, Geschichte der Kölner Malerschule. Wie Aldenhoven mitteilt, machte ihn Herr Bösch in Nürnberg auf den übereinstimmenden Bären aufmerksam.

sehr wichtig; leider nur durch die Forschung noch wenig aufgehellt. In ihr vollzieht sich nämlich wiederum, wie einst unter Lochner, ein Eindringen oberdeutscher Kunst, das dem allerdings stärkeren niederländischen Einfluß ein heilsames Gegengewicht bietet. Denn offenbar wäre Köln sonst damals schon, wie es im folgenden Jahrhundert ja auch geschah, völlig in der niederländischen Kunst aufgegangen.

Der Meister E. S. war, wie kurz danach Schongauer, eine künstlerische Persönlichkeit von weittragender Bedeutung. Seine Stiche hatten nicht minder als die Schongauers, des bel martino der Welschen, in Italien starke Verbreitung. Gehen doch wie Warburg in den letzten Jahren nachwies, in dem Kupferstichwerk des sogenannten Baccio Baldini die Propheten und Sibyllen auf Apostel und Evangelisten des Meisters E. S. zurück; ebenso die Planetenstiche und der «Hosenkampf». Ferner hat Sebastiano del Piombo eine (früher Michelangelo zugeschriebene) Pietà nach der Pietà des E. S. entworfen.[1]

Vielleicht bestätigt sich auch die Vermutung, daß E. S. in Mainz eine Zeitlang der Führer der mittelrheinischen Schule war. Beziehungen von ihm zu dem Hausbuchmeister und der Hausbuchmeistergruppe, wie z. B. dem Meister des Seligenstädter Altars (Darmstadt, Galerie) liegen zutage, somit also Beziehungen zu der folgenden Künstlergeneration am Mittelrhein. Weitere Forschungen werden vielleicht noch das Verhältnis zu dem Glorifikationsmeister und Memling klären, so daß wir endlich von der mittelrheinischen Schule ein abgerundetes Bild erreichen.

Es scheint, daß der Schwerpunkt dieser Schule durch die Ereignisse von 1462 eine Verschiebung erfuhr, von Mainz vorübergehend nach Köln, später nach Frankfurt, wo offenbar die Messe ihre Anzugskraft übte. Jedenfalls ist die Kölner Zeit des Meisters E. S. der wichtige Augenblick, wo sich beide Schulen, die mittelrheinische und die kölnische, berühren. Sehen wir doch von da an auch, worauf Thode aufmerksam macht, am Mittelrhein (Hausbuchmeister) kölnische Einflüsse (Meister des Marienlebens).

---

[1] **Warburg. Vorträge in der kunstgesch. Gesellschaft in Berlin.**

Wir kehren zu dem Meister des Marienlebens zurück. Er ist im ganzen eine abgeklärte Natur, auf die derartige Einflüsse wie die oben geschilderten nur vorübergehend sind. Sein Hauptwerk neben der Kreuzigung ist das Münchner Marienleben, bei dem er sich völlig selbständig zeigt. Es sind acht Tafeln, ursprünglich die Innenseiten der Flügel eines großen Altarwerkes in St. Ursula zu Köln. Sieben davon in der Pinakothek, eine, der Reihenfolge nach die siebente, in der Londoner Nationalgalerie. Auf den Außenseiten befindet sich die Krönung Mariä und die Kreuzigung.

In dieser Szenenfolge entwickelt der Meister eine feinschattierte Erzählerkunst. Er wird zum Novellisten. Wie reizvoll schildert er z. B. die Geburt der Maria! Die Wöchnerinnenstube, das reinliche Bett, den Schrank, die Truhe, die Verwandten und Nachbarinnen in ihrer liebenswürdigen Geschäftigkeit. Wie entzückend ist die Gruppe der drei jungen Frauen, die dem Kinde ein Bad bereiten! Die eine hält warme Tücher bereit und scheint sie auf ihre Weichheit zu prüfen, die andere gießt das Wasser in das Becken, die dritte taucht die Finger ein, um zu fühlen, ob es nicht zu heiß ist. In der anderen Ecke der Stube entnimmt eine Frau einer Truhe Handtücher und zeigt sie den Dreien herüber, als wolle sie fragen, ob das die richtigen wären.

In solchen Szenen erkennen wir den ernsten Meister der Kölner Kreuzigung kaum wieder. Er weiß mit einer beredten Liebenswürdigkeit über das schwermütige seines Wesens hinwegzutäuschen, aber auch nur zu täuschen. Eine wirklich heitere Stimmung kommt bei ihm nicht auf. Um die Wangen der jungen Frauen huscht lieblich etwas, das ein Lächeln werden möchte; aber es wird keines. Und einer lauten Fröhlichkeit sind seine Menschen überhaupt nicht fähig. Auf der Londoner «Darstellung» erinnern einige Gestalten, besonders die junge Frau links mit den über die Ohren gelegten Zöpfen lebhaft an den Stil der Nazarener, an Veit und Overbeck.

Typisch für des Meisters Auffassung von Szenen, die anderen Künstlern Gelegenheit zur Entwicklung bunter, froher, oft übermütiger Stimmungen gaben, ist ein Bild der Madonna mit Heiligen im Berliner Museum. Das alte Motiv der Rosenlaube

und der hl. Konversation. Aber die hl. Jungfräulein wandeln hier nicht, wie einst, im müßigen Spiele durch den Blumengarten. Sie sitzen im Geviert, wie bei einer steifen Visite: die Madonna, die hl. Katharina, die hl. Magdalena, die hl. Barbara. Jede hat ein Buch auf dem Schoß. Ueber die Madonna spannt sich das luftige Quadrat der Rosenlaube. Die Stimmung ist feierlich. Barbara reicht dem Kinde, ohne es anzusehen, eine Nelke. Wenn man sich des Vergnügens dagegen erinnert, mit dem Memling die Heiligen und Engel mit dem Kinde scherzen läßt! Dennoch wirkt das Bild nicht nüchtern. Es lebt eine innere Frömmigkeit darin, die durch eine laute Ausdrucksweise leiden würde.

Als eines der interessantesten Werke des Meisters möge hier noch die Madonna mit dem hl. Bernhard (Köln, Museum) genannt sein. Auch in diesem Gemälde gibt der Meister der kölnischen Kunst wieder etwas Neues — das ist die Darstellung in Halbfiguren vor einer Brüstung, wohl eine aus den Niederlanden mitgebrachte Errungenschaft. Bei dem Meister des Marienlebens um so ungewohnter, da er im ganzen — um der Freude über die Entdeckung der Landschaft willen — das figürliche sonst stets in verhältnismäßig kleinem Maßstabe gibt.

Das Bild ist von kleinem Format. Maria und St. Bernhard stehen in offener Landschaft an einer Brüstung nebeneinander, anscheinend im Gespräch. Die Szene hat nichts wunderbares. Man denkt nicht daran, daß es sich um eine Erscheinung der Madonna handelt. Bernhard hält ein Buch zugeklappt in der Hand, den Zeigefinger darin. Offenbar las er eben in dem Buch und denkt die Lektüre bald wieder aufzunehmen. Aber die Unterbrechung scheint ihm keine störende zu sein. Er streichelt den kleinen Jesus, den die Madonna auf die Brüstung gesetzt hat, mit der weichen Zärtlichkeit, wie man das Kind einer geliebten Frau liebkost. Maria hält eine Nelke — die mittelalterliche Liebesblume — in der Hand. Ihre Rechte drückt sie gegen den Busen, einen Tropfen Milch hervorspritzend, wodurch dem Heiligen — nach der Legende — die Beredsamkeit verliehen wird. Beide halten die Blicke gesenkt. Maria ist von einer freieren Würde als die sonstigen Frauengestalten des Künstlers, keine Nonne, eher eine Weltdame, der hl. Bernhard ein feiner

Asketenkopf, der durchgeistigte Typus eines gelehrten Mönches, edel, weltmüde, mit einem Anflug leidender Tugend. Köstlich ist das Kind, das durch den Gegensatz seiner frischen Naivität die Spannung der intimen Szene erhöht.

Mit dieser Darstellung sehen wir ein Moment festgehalten, das uns von nun an in der kölnischen Schule öfters begegnet, ja typisch wird. Es ist ein unbestimmtes Etwas der Stimmung, das man etwa als Situationserotik bezeichnen möchte. Es kehrt wieder und wieder bei sonst sehr verschiedenen Künstlern, in ihm sammelt sich zu geheimnisvollem Verglühen die letzte Kraft . . .

In den späten Werken wandelt sich der Stil des Künstlers. Sahen wir schon bei der Kreuzigung des Kölner Museums ein ernstes schwermütiges Wesen durchdringen, so steigert sich dieses später bis zu trüber Freudlosigkeit. Die Anbetung der hl. drei Könige im Germanischen Museum scheint aus dieser Zeit zu sein. Die Komposition ist ruhig, edel wie immer — auch wieder stark flächig verteilt — die Madonna von klassischer Liniensprache, die männlichen Köpfe dagegen verstimmt und zerstreut im Ausdruck.

Um den Meister des Marienlebens herum gruppiert sich ein starker Anhang. Die nächststehendste, wenngleich nicht bedeutendste Persönlichkeit ist der M e i s t e r d e r L y v e r s b e r g- s c h e n P a s s i o n, nach acht Passionstafeln des Kölner Museums, früher Sammlung Lyversberg, benannt. Er ist wohl weniger Schüler als Mitschüler des Hauptmeisters, offenbar aus der Werkstatt des Bouts; denn unmittelbar von Bouts stammt sein Christustypus. Der Künstler wandelt schon in den gleichen Bahnen wie der Meister des Marienlebens, nur ist er derber, handwerksmäßiger. Das sensitive Moment fehlt bei ihm völlig.

Als ein guter Schüler bleibt noch der M e i s t e r e i n e s A l t a r w e r k e s i n L i n z a. R h. zu nennen.

Der eigentliche Nachfolger des Meisters des Marienlebens aber ist der M e i s t e r d e r h l. S i p p e. Bevor wir uns jedoch zu ihm wenden, müssen wir noch einen Blick auf eine zweite Strömung werfen, die neben der niederländischen in dieser Zeit herlief. Es ist jene süddeutsche, die das Erbe Lochners weiter führt.

Zu Lochners Zeit kommt neben dem führenden Meister nur eine Persönlichkeit auf, die einigermaßen Erwähnung verdient — der Meister des Heisterbacher Altars, nach einem Werk so benannt, das aus der Benediktinerabtei Heisterbach stammend, durch die Gebrüder Boisserée nach Köln, Augsburg und zum größten Teile nach München gelangte. Der Künstler darf sich freilich mit einem Lochner nicht messen. Doch hat er immerhin seine glücklichen Momente. Seine Farbengebung ist die helle, hohe der Wynrichschule, so besonders in der hl. Ursula im Kölner Museum, seine Charakterisierung die weiche, freundliche Lochners ohne dessen Größe. Er arbeitet nicht ganz ohne Apparat, wie exotische Gewandmuster, hebräische Inschriften und dergl. Beiwerk.

Als Lochner starb, sah es mit dem Nachwuchs bedenklich aus. Seine Nachfolger verloren sich in einem erzählenden Stil, aus dem sie sich nicht mehr herausfanden. Ein solcher Nachfolger hat für St. Ursula einen dort noch befindlichen Zyklus gemalt, die Legende der Heiligen. Die Bilder hängen in dem schwach belichteten Querflügel der Kirche, so daß sie schwer zu beurteilen sind. Sehr bedeutend dürften sie wohl kaum sein. Eine noch schwächere Leistung ist ein anderer Zyklus der Ursulalegende im Kölner Museum von einem Künstler, dem das Innige seines Lehrers wohl vorschwebte, ohne daß er es zu erreichen vermochte. Etwas entfernt von dem lochnerischen Kreise erscheint dann noch der Meister der Georgs- und Hippolytlegende, ein gewandter Erzähler, in dem sich Einflüsse der südlichen Niederlande wiederspiegeln.

Dieser Künstler, etwa um 1460 tätig, leitet zu dem Kreise über, der in dieser Zeit, wie oben bemerkt, das Gegengewicht gegen die niederländische Kunst hält, wenngleich er sich ihr nicht völlig widersetzt.

Als das Haupt dieses Kreises wollen wir vorläufig den Meister E. S. fixieren. Ihm schließt sich der Meister der Glorifikation Mariä an. Memling, vielleicht nur kurzen Aufenthalt nehmend, auf der Durchreise befindlich, tritt damals — oder früher in Mainz? — zu den beiden in Beziehung.

Der Meister der Glorifikation Mariä ist einer jener originellen Käuze, die, ohne eigentlich geistig viel zu

geben, durch ihre wunderlichen Einfälle Aufsehen erregen und zur Abwechslung gern willkommen sind. Das ausgehende Mittelalter hatte an solchen Erscheinungen keinen Mangel. Man sollte meinen, bei der Beschränktheit im Motiv, den ewigen Madonnen-, Passions- und Legendendarstellungen, hätten die Künstler in ein ödes Schematisieren verfallen müssen; aber es scheint vielmehr, daß sie dadurch um so größere Freiheit gewannen, innerhalb des gegebenen und dem Publikum inhaltlich vertrauten Motivs — letzterer Umstand freilich ein großer Vorteil! — ihre Phantasie spielen zu lassen.

Im ganzen war gerade die Strömung in den sechziger Jahren allzu bunten Phantasiespielen abhold. Wir sehen unter dem Meister des Marienlebens einen strengen Wirklichkeitssinn die Oberhand behalten. Gegen diesen künstlerischen Puritanismus mit seiner, wo sie einmal durchbricht, scheuen, erregten Erotik sprang der Meister E. S. mit der Unverwundbarkeit kindlicher Naivität an. Und in seinem Gefolge unmittelbar erscheint der Meister der Glorifikation Mariä. An das innige taufrische Gefühl, die holde Herzlichkeit des E. S. kann er freilich nicht heran, dafür leistet er sich ein weniges weniger Verzeichnungen und hat originelle Einfälle.

Ein solcher ist die Glorifikation Mariä des Frh. v. Heyl zu Worms. Ein lustiges Bild, da ist es wieder einmal Frühling. Es rauscht in den Lüften. Ein Schwalbenschwarm kommt daher. Ein sonderbarer Knäuel. Nein, es sind keine Schwalben, es sind Engel. Die Madonna in ihrer Mitte auf dem Halbmond. Tief unten ein leuchtender Strom mit burgengeschmückten Ufergebirgen. Köstliche Phantasie, den Schwarm so durch die Luft dahinbrausen zu lassen! Ist es nicht wie ein Symbol der Frühlingsankunft? Eiförmig schließt sich die schwalbenflügelige Engelmasse um die Madonna herum. Das Mandorlamotiv ins figürliche übersetzt. Man fühlt Märzwind. Maria Verkündigung kommen die Schwalben wiederum. Es kommen aber auch einzeln noch etliche Engel durch die Luft und das sind gar sonderbare Wesen. Sie haben am ganzen Körper Federn. Richtige Vogelbastarde. Wir kennen sie aber schon aus dem Werk des E. S. Und unten auf dem Gebirge, da sitzen auch wieder Engel, spielen Orgel, Flöte, Zither und singen nach

Noten. Sie sind fein gekleidet, offenbar zum Empfang. In ihnen verrät sich Bekanntschaft mit der Eyckschen Kunst, dem Genter Altar.

Der Meister steigerte seine Phantasie stark ins Symbolische. Ein zweites Bild (Köln, Museum) ähnlichen Motives läßt in seinem ornamentalen Stil fast auf einen Illuministen schließen. Drei Wolken schweben durch die Luft. In der einen Gottvater, in der zweiten der hl. Geist im Engelkranz, auf der dritten, die sich der Erde schon am meisten genähert hat, auf einem Throne, die Madonna mit dem Kind. Engel, deren Gewänder wie in scharfem Winde stark flattern, umgeben sie. Im Vordergrund steht auf blumiger Wiese das — vom Genter Altar übernommene — Lamm, aus dessen Brust das Blut in den Kelch springt. Rechts und links eine Märtyrerschar. Nach der Tiefe zu wieder der Ausblick in ein gebirgiges Flußtal, aber mit etwas höherem Augenpunkt. Die Madonna schwebt nicht so hoch in den Lüften wie auf dem anderen Bild. Auf einem Hügel im Hintergrunde sieht man den Kaiser Augustus knieen, dem die Sibylle die drei Wolken — nach der Legende sind es drei Sonnen — zeigt.

Es ist seltsam, daß der Meister nur dann original ist, wenn er originell sein kann. Er ist es, in der Erfindung. Bei der Ausführung macht er überall Anleihen, bei Lochner, bei den Eycks, bei E. S.

Seine Anpassungsfähigkeit hat zu Hypothesen geführt. Scheibler und Kämmerer[1] wollen in ihm den jungen Memling erkennen. Beziehungen zu Memling sind vorhanden; aber dieser selbst ist doch eine andere Natur. Man möchte sie eher für Landsleute halten, aus dem Mainzischen. Vielleicht führte sie das gleiche Schicksal wie den Meister E. S. — vielleicht zusammen —, nach Köln. Memling blieb nicht lange dort. 1466 taucht er bereits, nach Bocks Entdeckung in Brügge auf: Johes van Memlijnc, eingemietet bei Johannes Goddier in dem großen Steinhaus in der Wulhuusstraat gegenüber der Vlaminebrücke.[2] Wie lange der Meister E. S. in Köln verweilte, ist

[1] Kämmerer. Memling-Monographie.
[2] Bock, Memlingstudien.

unbekannt. Wahrscheinlich hat er es auch nach einigen Jahren wieder verlassen. Von dem Glorifikationsmeister erlischt jede Spur. Ist er jung verstorben?

Dafür spricht die geringe Zahl seiner Werke. Außer den beiden Glorifikationsbildern gehört ihm noch die Anbetung des Kindes (Berlin) zu, ein Flügel dessen (mir nicht bekanntes) Gegenstück Anbetung der Könige sich in Aachener Privatbesitz befindet. Etwas bedenklich ist an der Berliner Anbetung der völlig abweichende Madonnentypus; im übrigen spricht manches für den Meister. Zwei im Kölner Katalog ihm zugeschriebene Tafeln mit Heiligen (Sch.-A. 55) hingegen erscheinen mir fraglich.

Auffallend ist auf der Kölner Glorifikation der Thron der Maria. Seine polygone Basis erinnert an florentinische Vorbilder. In den 70er und 80er Jahren waren in Florenz auf den santi conversazioni für die Madonna ähnliche Thronsessel beliebt. Künstler wie Botticelli entwickelten an ihnen geistreiche geometrische Paraphrasen. Es ist mir nicht bekannt, ob das Motiv in den 60er Jahren schon herrschte. Woher hat es der Kölner Maler? Da es kaum angeht, sein Bild ein Jahrzehnt später anzusetzen, so möchte man annehmen, daß eine frühe Darstellung der Art von Italien nach dem Norden, vielleicht den Niederlanden gekommen ist, und er sie kennen lernte.

Im ganzen sind es drei Einflüsse, die wir bei dem Meister nachweisen können: den des E. S. in den Engeln der Heylschen Madonna, den der Eycks in der unteren Engelgruppe desselben Bildes und dem Lamm der Kölner Darstellung, den Lochners im Typus der Madonna und einiger Nebenfiguren. Auf einen Lochnerschüler läßt darum nichts schließen. Man sieht nur, daß er sich das Dombild des öfteren betrachtet hat und ebenso die kleine Anbetung des Kindes (Prinzessin Sachsen-Altenburg), nach der er zum Teil seine Berliner Anbetung konstruierte.

Das Ergebnis ist sonach etwa folgendes: der Künstler dürfte seinem Wesen nach vom Mittelrhein stammen, empfing in Köln starke Eindrücke der Kunst Lochners und des dort lebenden E. S., wanderte nach den Niederlanden und kehrte bald nach Köln zurück, wo er vielleicht früh verstarb.

Seine künstlerische Qualität steht nicht auf der Höhe seiner Vorbilder. Die Hauptgestalt, Maria, hat, obgleich an Lochner

angelehnt, wohl einige Eigenart, die im ganzen mit der summarischen Bezeichnung liebenswürdig abgetan ist. Nicht unbedeutend erscheint der Künstler als Landschafter. Hier kommt ein größerer Zug durch. Das reizvolle Moment seiner Darstellungen aber bleibt das phantastische Beiwerk, die Engelwolken, die Vogelengel, das ganze elementargeisterlich himmlische Kunterbunter, in dem altgermanische Naturpoesie mit dem christlichen Marienkult Vermählung feiert. Hier ist er köstlich, originell und fein und vor allem fröhlich. Ein frischer Jubel klingt wie ein Fanfarenton in die ernste Kunst dieser Zeit. Darin ist der Meister der Glorifikation Mariä der berufene Erbe Lochners.

Ein flüchtiger Blick hier noch zu Memling. Daß Memling Köln kannte, beweist allein sein berühmter Ursulaschrein im Johanneshospital zu Brügge Hier ist Köln so genau gemalt, wie es nur durch Studien am Platze möglich ist. Solche Studien bedingen Aufenthalt. Nun hat sich allerdings im Johanneshospital eine Tradition erhalten, wonach Memling für die Fertigstellung der Ursulabilder, die in den 80er Jahren erfolgte, eigens eine Reise nach Köln angetreten hätte, eine Tradition, die Wahrscheinlichkeit für sich hat, da Memling doch wohl kaum Skizzen, die er zwanzig Jahre früher gemacht, für das Werk verwendete. Damit fällt aber ein früherer Aufenthalt in Köln nicht weg. Ist es schon selbstverständlich, daß ein aus dem Mainzischen stammender nach den Niederlanden wandernder Künstler Köln passierte und in der großen Kunststadt nicht bloß schnurstracks durchlief, so haben wir in einem Werk einen ganz sicheren Beweis kölnischen Einflusses — in seinem jüngsten Gericht in Danzig.

Dieses Werk, etwa in den Jahren 1467—73 entstanden, beweist, daß der Künstler Lochners Weltgericht gesehen hat. Seine Auffassung ist zwar eine ganz andere als die Lochners, pathetisch-dramatisch mit Ausschaltung jedes humoristischen Zuges, aber dennoch eine Weiterbildung von der Lochnerschen Spur aus. Der Einzug der Seligen hätte ohne die Kenntnis des kölnischen Vorbildes nicht so gestaltet werden können.

Eine andere Reminiszenz sehen wir in dem gleichen Werk auf den Außenflügeln. Hier ist in Grisaille der hl. Michael mit

zwei Teufelchen dargestellt, — eine Gestalt, die überraschend an die Michaelsstatue in St. Andreas zu Köln erinnert. Derselbe jugendliche Heldentypus, die edle Knabenschlankheit; sehr ähnlich auch die Teufel, bei Memling schlüpfte der eine unter St. Michaels Mantel hervor; bei der Statue tritt Michael auf ihn und er krallt sich an seinem Mantel fest. Das stark statuarische Element, das sich vielfach bei Memling bemerkbar macht, hätte eigentlich längst zu der Frage führen müssen, ob der Meister in seiner Jugend nicht in der Werkstatt eines Bildhauers gearbeitet hat. Die Michaelstatue in St. Andreas gibt einen Fingerzeig. Es liegt sehr nahe zu denken, daß Memling aus der Schule ihres Schöpfers hervorging. Andererseits fehlt allerdings der Beweis, ob dieser Meister seine Werkstatt in Köln hatte.

Die rheinische Plastik ist leider noch ungesichtetes Material. Man müßte zu ermitteln suchen, ob sich noch mehr Arbeiten dieses Meisters oder seiner Schule in Köln finden. Eine dem Michael verwandte Statue soll in St. Aposteln sein.[1]

Da 1466 Memling bereits in Brügge lebt, so fällt sein Kölner Aufenthalt vielleicht unmittelbar in die vorhergehenden Jahre, was allerdings die Identität mit dem 1459 in Rogers Werkstatt genannten Gehilfen Hayne erschüttern würde. Er schloß sich da wohl den aus Mainz Ausgewanderten, die er vielleicht von früher her kannte, an. Flüchtige Beziehungen spannen sich zu E. S. und dem Glorifikationsmeister. Von letzterem übernahm er sogar einiges: den Madonnentypus, den er bald in einen eigenen umwertete, auch die munteren Engelsgesichtlein, die er aber auch noch viel anmutiger und inniger weiterbildete: schließlich erklärt sich der schwache Einfluß, wenn wir annehmen, daß er in dieser Zeit mehr mit dem Meißel als dem Pinsel arbeitete. Hierin wäre dann auch der Grund für das Fehlen früher Jugendwerke zu suchen. Vielleicht hat erst die Bekanntschaft niederländischer Kunst und Künstler seinen Entschluß gereift, Maler zu werden. In Brügge fand er günstigen Boden, fand bald Bildnisaufträge, wie es scheint, besonders in den

---

[1] Clemen, Die rhein. und westfäl. Kunst auf der kunsthist. Ausstellung zu Düsseldorf 1902. Ztschr. f. b. K. XIV, S. 95.

Kreisen italienischer Kaufleute. 1467 kam dann das große Sterben, ein Pestjahr, das die ganzen Niederlande furchtbar heimsuchte. Das war der Anlaß zu einer großen künstlerischen Offenbarung. Die grauenvollen und schmerzlichen Eindrücke des allgemeinen Unglücks lösten bei Memling tiefere Empfindungen aus, als sonst in seinen Werken zutage treten. Es kam zu dem leidenschaftlichsten Ausbruch, dessen der Künstler fähig war — dem jüngsten Gericht. Dieses und das Altarwerk in Chatsworth (Herzog v. Devonshire), das um 1468 entstand, sind die ersten größeren Altarstücke, die Memling malte. In ihnen rief er seine plastischen Kenntnisse zu Hilfe. So entstanden die ganz statuarisch erfaßten Flügelbilder, die Grisaillen auf den Außenseiten der beiden Werke und die ebenfalls in statuarischem Stil dargestellten beiden hl. Johannes auf den Innenseiten des Chatsworther Altars. Später verliert sich dann das statuarische in Memlings Werk, das malerische gewinnt die Oberhand.

Wir kommen zu dem Meister der hl. Sippe. Aus der Schule des Meisters des Marienlebens hervorgegangen, tritt er, wohl nach einem inzwischen erfolgten Aufenthalt in den Niederlanden an dessen Stelle, eröffnet, nach zahlreichen Schulbildern zu schließen, einen starken Werkstattbetrieb und erhält eine Anzahl größerer Aufträge. Mit ihm wandelt die kölnische Schule wieder einmal ihren Geist. Der starke Aufschwung nach dem Religiösen hin, den sie unter des Meisters Vorgänger genommen, ebbt ab. Während sich in den andern deutschen Schulen — Schongauer, Holbein d. Ä., Dürer — das Bedürfnis nach künstlerischer Auseinandersetzung auf religiösem Gebiete steigert, verliert es sich in Köln, einerseits in einer barock exaltierten Modekunst, wie wir sie später in dem Meister des Thomasaltars betrachten werden, andererseits in einem kühlen, besonnenen Stile, den man als eine Art Akademismus bezeichnen möchte.

Letzteren vertritt der Meister der hl. Sippe. Eine Natur von mehr Verstand als Genie, mehr Fleiß als innerer Kraft, mehr Berechnung und Ueberlegung als Impuls. Daher sehr geneigt zur Uebernahme vorhandener Traditionen, nicht immer im Sinne freier Weiterbildung und Umwertung, sondern oft in jenem kaltblütiger Nachahmung. Aber trotzdem hat der Künstler eine

stark ausgeprägte Eigenart, die einen typischen Gegensatz zu der vorigen Phase der ernsten Kunst des Meisters des Marienlebens, der heiter-phantastischen des Glorifikationsmeisters bildet.

Seine frühe Zeit — ein Triptychon bei Dollfuß, Paris — steht unter dem Einfluß des Meisters des Marienlebens und der Kunst Lochners. Die wahrscheinlich hiezu gehörigen Flügel (Schleißheim und Nürnberg, Germanisches Museum) gehen stark auf Lochnerische Eindrücke zurück. In der Schleißheimer Tafel, Anbetung des Kindes blüht die frühkölnische Farbenpoesie auf. Da ist wieder das farbige Leuchten eines lichtbunten Engelkranzes im Grase. Ein Zurückgreifen auf die damals gute, alte Großvaterart.

Im selben Geiste auch ein, übrigens sehr feines Bildchen in der Wiesbadener Galerie, die Madonna dem hl. Bernhard Beredsamkeit verleihend. Sehr licht im Kolorit, sehr blumig und goldig gemalt. Zu der alten Kunst, die hier nachgemimt wird, freilich in einem Abstand wie etwa die moderne Biedermeierei unseres Jugendstils zur wirklichen Biedermeierzeit.

Aus dieser Phase häutet sich der Meister jedoch bald heraus. Auf seiner Kreuzigung im Brüsseler Museum, Mittelstück des Richtericher Altars, sehen wir das «altkölnische» überwunden und neben dem noch stark vorherrschenden Meister des Marienlebens niederländisches auftauchen. Der Altar könnte auf der Reise gemalt sein. Es ist so allerlei darin zusammengemengt und noch nicht zur Ruhe gekommen, wodurch auch die gesamte Komposition etwas unruhiges hat. Aber sie überrascht durch schöne Einzelheiten, die auf Begabung für großzügige Historienmalerei schließen lassen. In der Tat hätte der Meister, wären ihm die entsprechenden Aufträge zuteil geworden, sich zu einem Freskenmaler großen Stils entwickeln können. Sehr lebendig und temperamentvoll sind die verschiedenen Hintergrundsgruppen, Passionsszenen darstellend, geschildert. Hier zeigt sich die offenbar aus Holland übernommene Neigung zum Genre. Die Pferde haben noch etwas von dem intelligenten Pferdetypus seines Lehrers; aber sie sind bereits vollkommener modelliert.

Die niederländische Reise scheint den Künstler nach Brügge geführt zu haben, wo er mit Memling in Verbindung kommt.

Als Frucht dieser Zeit erweist sich das wohl bald nach der Rückkehr entstandene Votivbild für den Grafen Gumprecht zu Neuenahr. Eine andere Möglichkeit wäre aber auch, daß der Meister Memling bei dessen zweiten Aufenthalt in Köln kennen lernte. Die Entstehung des Bildes fällt Mitte oder Ende der 80er Jahre, — 1484 war Graf Gumprecht gestorben, — in dieser Zeit müßte nach der oben erwähnten Tradition des Brügger Johannishospitals Memling seine Kölner Reise angetreten haben, um die Bilderfolge für den Ursulaschrein zu malen. Das Bild des Sippenmeisters könnte sonach unter Umständen zu einer Bestätigung des zweiten Kölner Aufenthaltes Memlings werden.

Zugleich zeigt es eine Erinnerung an den Glorifikationsmeister. Die auf einem Halbmond über der Landschaft heranschwebende Madonna weist auf dessen Glorifikationsdarstellungen zurück. Auch der darüber in den Wolken erscheinende Gottvater ähnelt dem Gottvater auf der Kölner Glorifikation; ebenso, entfernt auch, der Engeltypus.

Was auf dem Gemälde am stärksten auffällt, ist die Eigenart der Komposition. Das für den Meister des Marienlebens typische Schema der flächigen Gruppenbildung ist hier, fast übertrieben, zu einem originellen Motiv ausgewertet. Wir sehen vor einer Landschaft, auf die nur in der Bildmitte Ausblick gewährt ist, rechts und links ein Chorgestühl aufgepflanzt, auf dem je drei männliche Heilige sitzen. Das heilige Halbdutzend bildet somit eine Linie, der als zweite die knieende Stifterfamilie sieben Damen, acht Herren vorgelegt ist. Das Ganze somit eine zweizeilige Strophe, die sich auch dem Sinne nach in eine solche zerlegt: Fürbitte (der Heiligen) und Gebet um Fürbitte (der Stifter).

In den Köpfen der Stifter, insbesondere der Grafen und der älteren Söhne, zeigt sich ein etwas affektierter Gebetseifer. Dem ganzen Stil nach macht sich aber hauptsächlich in den Stifterfiguren Memling geltend, nur daß seine frische Natürlichkeit nicht erreicht wird.

Etwa aus dieser Zeit mag auch die Anbetung der Könige des Grafen Landsberg-Velen stammen, wenngleich schon vorgeschritteneren Stiles. Hier eine direkte Kopie: Eycks

Mann mit der Nelke als ältester König. Aber im übrigen macht sich hier die echte Art des Sippenmeisters stark geltend, das reiche, ausstattungsmäßige, die etwas schwerspurige Bürgervornehmheit.

In der Gefolgschaft der Könige fällt eine Gestalt auf, abgewandt von der Szene; aber auf den Beschauer herausblickend. Sie trägt ein Barett und das Haar nach der in den Niederlanden modernen italienischen Sitte glatt herabgekämmt. Von dem Gesicht sehen wir, da das Bild in seinem heutigen Zustande an dieser Seite beschnitten ist, kaum die Hälfte: einen Teil des feingezeichneten, festgeschlossenen Mundes, ein Auge mit einem energischen, leuchtenden Blick. Das Fragment verrät noch die Künstlerphysiognomie. Vielleicht dürfen wir auf ein Selbstporträt raten.

Das interessante Bild führt unmittelbar auf ein größeres Werk, den Sebastiansaltar im Kölner Museum. Der Meister malte ihn im Auftrag der Sebastiansbruderschaft.

Die ausführliche Darstellung der Legende schien dem Künstler Freude zu machen. Er malte sie mit starkem Realismus. Dabei gelegentlich dramatischen Anläufen. Der Heilige selbst ist eine etwas farblose Gestalt, um so eingehender sind die Nebenfiguren durchgearbeitet. Besonders fällt eine Dame auf, die im Vordergrund der «Predigt Sebastians» dem Heiligen mit ostentativem Gebahren zu Füßen fällt. Offenbar ein Porträt. Auf den Außenseiten der Flügel macht sich in den stehenden Heiligengestalten ein statuarisches Prinzip geltend. Es ist hier vielleicht zu weit gegangen den Einfluß eines bestimmten Künstlers oder einer Schule, etwa Memlings oder den durch die Plastikerschule von Dijon vermittelten statuarischen Stil der südlichen Niederlande, nachweisen zu wollen. Anleihen an die Plastik zeigen sich seit der Mitte des Jahrhunderts in den verschiedensten Schulen. Die Malerei drängt auf der Suche nach neuen Mitteln eben zuweilen aus dem rein malerischen Prinzip heraus. Schon im ersten Drittel des Jahrhunderts kommt dieses Streben bei den Eycks, bei dem Meister von Flémalle, bei dem Schwaben Konrad Witz und etwas sogar bei Lochner durch.

Dem Sippenmeister mochte die plastische Gestaltengebung

besonders zusagen. Sie entsprach seinem würdigen, repräsentativen Vortrag.

Jetzt sehen wir den Künstler in seiner vollen Reife. Er hat sich zu dem entwickelt, was schon das Votivbild des Grafen Neuenahr und die Anbetung der Könige ankündigte, zu einem Maler der Gesellschaft und zwar speziell des reichen Bürgerstandes. Aus diesen Kreisen sind seine Heiligentypen. Für diese Kreise ist auch der Stil seiner Bilder zugeschnitten, für die Sorte Menschen, die für ihr Geld etwas haben will, das auch den Eindruck macht, daß es nicht billig war; die ein Bild nicht allein auf seine künstlerische Qualität prüft, sondern auch auf das Material, das Holz, die Farben. Diesen Menschen durfte man nicht mit lächelnden Phantasien kommen, sondern allein mit naturwahren Gestalten und Begebenheiten.

Die Wirklichkeit tritt in Aktion. Wir sehen das in kleinen Nuancen. Wenn früher jemand ein Bild stiftete so ließ er den Heiligen groß malen und sich selbst als winziges Figürchen daneben. Auf Bildnisähnlichkeit wurde gar kein Wert gelegt. Man erstarb irgendwo hochachtungsvollst in einer Ecke.

Dann wurden die Stifterfiguren größer. Sie bekamen persönliches Gepräge. Schließlich wuchsen sie zu den gleichen Proportionen der Heiligen heran. Die Heiligen erhielten ihre Züge. Die Stifterfigur rückte als bemerkbare Persönlichkeit in den Vordergrund. Zwischen der Elsa von Reichenstein, die auf Lochners großer Tafel als verschwindende Randglosse mit ihrem Spruchbändchen neben der Madonna kniet und den Charakterköpfen der Familie Hackeney die auf dem Sippenaltar anspruchsvoll ihren Platz füllt, liegen wenig mehr als 60 Jahre und dennoch welch ein Unterschied! Tempora mutantur . . .

Der Sebastians- und mehr noch der Sippenaltar führt uns eine Generation gediegenen Großbürgertums vor Augen. Reiche, behäbige Leute, deren Väter auch schon reich waren. Manchmal etwas strenge Gesichter. Menschen, die gewohnt sind, hinter der Wage oder den Geschäftsbüchern zu stehen. Es weht die Luft des Handelskontors um sie, auch wenn sie im Betstuhl knieen.

Lochners Gestalten hatten Träume in den Augen, Träume

von Liebe, Glück und Frieden. Hinter den Stirnen dieser Menschen aber sehen wir Alltagsgedanken arbeiten, Sorgen um das Steigen und Fallen der Geldwerte und Warenpreise, um gute Nachrichten von den Schiffen und auswärtigen Handelshäusern, — kurz materielle Interessen.

Die große Andachtsschranke zwischen Gott und Mensch, die die ältere Kunst mit so rührender Kindlichkeit in den Unterschieden der Proportionen sakraler und profaner Gestalten ausdrückte, ist gefallen. Mehr und mehr wird das Heilige aus seinem sonntäglichen Nimbus herausgerissen, das Uebernatürliche in das Natürliche hereingezogen.

Auf Kosten des Idealismus! Aber andererseits hat die Kunst Nutzen davon. Sie dringt jetzt stärker ins Leben ein, befaßt sich mit persönlichen, lokalen, aktuellen Dingen.

Eine ziemliche Sorgfalt wird auf Einzelheiten der Kleidung, der Haartracht, der Geräte gelegt. Die Kostüme der Frauen, bisher doch noch vielfach bloß Drapierungen mit schönen Faltenwurfmotiven werden jetzt ins Detail gemalt, daß ein Schneider danach arbeiten könnte. In den Frisuren wird die kleinste Modeschwankung beachtet.

Die Heiligen wandeln nicht mehr in himmlischen Gefilden, sondern befinden sich auf der Erde, gehören kölnischen Gesellschaftskreisen an. Die Gestaltung idealer Typen erlischt. Dafür bildet sich ein Gruppentyp heraus, insbesondere in der Darstellung der Frauen. Hier hat der Meister, ähnlich wie Gainsborough für die englische Aristokratie, Lenbach für die moderne Salonlöwin, eine Durchschnittsphysiognomie für die reiche Bürgerin gefunden. In dieser Hinsicht sind seine Werke von kulturgeschichtlichem Wert. Wir genießen in ihnen ein Stück blühenden Lebens aus dem spätmittelalterlichen Köln.

In dem Sippenaltar (Köln, Museum), nach dem der Meister seinen Namen erhalten hat, steigert sich der Vortrag nach der Seite des Eleganten, Genußfrohen hin aufs äußerste. Jetzt kommt wieder jene Feststimmung auf, die in der kölnischen Kunst so stark charakteristisch ist; nur daß der ideale, religiöse Zug fehlt. Man hält den Feiertag nicht mehr zur Ehre Gottes, sondern zu Ehren seiner selbst. Man läßt sich in schönen

Kleidern sehen und beurteilt den Nachbarn nach der Qualität seiner Stoffe.

Eine Festversammlung kölnischer Bürger und Bürgerinnen treffen wir unter dem Pseudonym der hl. Sippe auf dem Mittelbild versammelt. Sehr ansprechend gruppiert. Auf dem Baldachinthron, der nach oben geschickt überschnitten ist, sitzen Anna und Maria, letztere der Mutter das Kind hinüberbietend. Anna im Gespräch mit der hl. Katharina, greift abgewandt danach, wie man nach einem dargebotenen Teller oder einer Tasse Tee langt, ohne sich in der Unterhaltung stören zu lassen. Es ist aber von dem Kinde die Rede, denn Katharina hält ihm die Hand hin, um den Ring zu empfangen. Auf der Seite der Madonna sitzt die hl. Barbara, lesend. Im Vordergrund die beiden Schwestern der Maria mit ihren sechs Kindern, hinter den Frauen die sechs Männer. Der Kölner Katalog gibt die hinter der hl. Katharina und Barbara stehenden Männer als die Väter dieser beiden Jungfrauen an. Es sind aber doch wahrscheinlicher die Gatten der hl. Anna, Cleophas und Salome. Der hinter Maria Cleophas stehende Alphäus gleicht etwas jenem Kopffragment auf der Anbetung der Könige, nur wesentlich älter.

Den Altar stiftete, wie angenommen wird, Nikasius Hackeney, der Hofbankier Kaiser Maximilians, für die Achatiusbruderschaft. Vielleicht beteiligten sich verschiedene Familienmitglieder an der Stiftung. Auf den Außenflügeln ist die ganze Familie, vierzehn Personen versammelt, ein älteres Ehepaar mit Söhnen und Töchtern. Hinter dem Vater kniet, diesem stark ähnlich, ein Mann in reiferen Jahren, offenbar der älteste Sohn. Auf den Innenflügeln kehrt er noch einmal wieder, hier mit seiner Frau. Er und seine Frau sind also offenbar die Hauptstifter des Altarwerks. In ihm — St. Rochus und Nikasius stehen als Patrone neben ihm — darf man wohl den Bankier, der den Vornamen Nikasius trägt, erkennen. Es ist ein schöner, männlich energischer Kopf mit offenen, klaren Zügen. Die Frau eine anmutige Erscheinung mit einem leisen Anflug von Schalk und Laune. Ihr zur Seite die hl. Gudula und Elisabeth. Auf den Außenflügeln sind seltsamerweise den fünf Stifterinnen nur vier weibliche, den neun Stiftern dagegen zehn männliche Heilige

zugesellt. Die Gesamtzahl — vierzehn — der Heiligen entspricht aber somit der Gesamtzahl der Stifter. Mit der am Rhein nicht heimischen Vierzehnheiligenlegende hat die Darstellung nichts zu tun, da die Heiligen — mit Ausnahme des hl. Achatius — andere sind. Die übereinstimmende Zahl ist ein Zufall.

Der Sippenaltar eröffnet, wie oben bemerkt, den Blick in ein Stück Kulturgeschichte. Wir befinden uns unter Leuten von Takt und Bildung. Die Frauen tragen reichgemusterte Stoffe, sehr geschmackvoll mit Pelz und Schmuck verziert, die Jungfrauen das offene Haar mit Perlenschnüren durchflochten; andere haben feine Perlhäubchen und kostbare Diademe. Die behäbige Pracht und der Reichtum der Weltstadt, die Köln damals noch war, spiegeln sich wieder.

Der Sippenmeister findet hiefür die rechten Töne. Mit einem scharfen, nüchternen Wirklichkeitssinn verbindet er eine Steigerungskraft nach dem Rauschenden, Glänzenden hin. Hierin der richtige Interpret für das Gesellschaftsbild. Seine Neigung zum Genre, die er früher bekundet, verliert sich. Dagegen bemerkt man wohl, wie scharf er auf jede neue — damals von den Niederlanden kommende — Strömung horcht. Schon hat er etwas von dem kühlen, fesselnden Kolorit des noch jungen Gerard David erlauscht und sucht es zu erreichen. Dann wieder scheint er — durch den niederländischen Seeverkehr vermittelt — Fühlung mit der italienischen Kunst zu gewinnen. Aus dem Sebastiansaltar spricht Florenz: Ghirlandajo, Botticelli, Signorelli. Er muß einiges aus der Kunst dieses Kreises kennen gelernt haben. Den harten Kontur der Gesichtsbildung, die plastisch herausgezeichneten Fleischpartien. Auch Mantegna wird gestreift. Der hl. Nikolaus von Tolentino auf dem Sebastiansaltar nähert sich dem scharfakzentuierten Stil, in dem Mantegna Bildnisse, etwa wie den Kardinal Scarampi, behandelt hat. Im Sippenaltar weicht das italienische dem niederländischen. Jetzt schlägt Gerard David vor, überhaupt der Geist der Brügger Schule, etwas gemischt mit nordfranzösischem Einschlag (siehe den Typus der hl. Anna).

So bringt er allerlei herbei, womit er seinen Stil, seinen Vortrag, seine Motive bereichert. Das Fehlende in allem ist

nur — die Seele. Wir finden überall den Verstand an der Arbeit; aber wir hören keinen Herzenston, vermissen die künstlerische Andacht am Werk. Leicht steigt in dem Beschauer die für ein Kunstwerk so verhängnisvolle Frage auf: wozu sind alle diese Menschen da, wozu stehen sie auf den Bildern herum? Etwa nur, um sich malen zu lassen? Man findet keine Beziehung von ihnen zu irgend einer Idee. Eine solche ist eben nicht vorhanden. Und der Aufwand eines großen Talentes erscheint hier im letzten Grund schließlich als zwecklos.

Dieselbe Erscheinung beobachten wir auch in den Landschaften. Eine großartige Detailbeherrschung. Aber alles gehäuft ohne Zusammenhang. Architektur, Gebirge, Wasser. Die Gegenden sind architektonische Magazine. Burg an Burg, Kathedrale an Kathedrale wächst bei ihm an den Bergen hinauf. So könnte der Rhein in der Vision eines Protzen aussehen, der ihn sich «kaufen» möchte. Es fehlt die große Linie, die eben die Seele der Landschaft ausmacht. Das seelische Moment sehen wir auch hier ausgeschaltet.

Eine Entschädigung für dieses Fehlende bietet der Meister nur in der Darstellung der Kinder. Hier entwickelt er eine gewisse Innigkeit, die er sonst nirgends hat. Sein scharf beobachtender Blick kommt ihm für das Verständnis des naiven, drolligen der Kinderfigur zugute. Schon früh und da sogar am meisten zeigt sich die Begabung hiefür. Köstlich sind die Kinder auf dem Wiesbadener Bild; aber sehr gut auch auf dem Sippenaltar. Der kleine Simon, der seinem Brüderchen einen Apfel reicht, erscheint schon wie ein Vorläufer der Kinder des Rubens und van Dyck.

Auf dem Sippenaltar aber begegnen wir noch einer merkwürdigen Erscheinung. Es sind fünf Englein, die über dem aufgespannten Brokatteppich des Thrones erscheinen. Sie schweben nicht, wie es früher Mode war, den Teppich haltend heran, sondern klettern auf seine Kante herauf. Aldenhoven hält sie für italienischen Import; aber es ist nichts italienisches an ihnen, als daß sie nackt sind. Mit den Putten haben sie gleichwohl nichts zu tun. Auch aus den Niederlanden findet sich kein Vorbild. Sie scheinen rassereines Eigengewächs zu sein. Woran sie erinnern? An Runges und Fidus' phantasti-

sche Kindergestalten, mit denen sie den Zug zum dekorativ-ornamentalen gemein haben. Merkwürdige, seltene Erscheinungen im Rahmen der Kunst der 90er Jahre des 15. Jahrhunderts! In ihnen kündigt sich die deutsche Hochrenaissance an.

Der Meister geht noch in diese Zeit hinein. Sie auch stellt ihn endlich vor eine Aufgabe, die seiner pathetischen Breitzügigkeit entspricht. Er erhält den Auftrag drei Glasfenster im nördlichen Seitenschiffe des Domes zu malen. Eine Arbeit von riesigen Dimensionen. Die ungeheuren Fenster treten hier an Stelle der Mauern, ihre Glasbilder an Stelle von Fresken. Eine kolossale Fläche, die dekorative Behandlung erfordert. Der Meister löste seine Aufgabe, wie immer, mit Geschick und Geschmack. Er entwarf eine großspurige Komposition. Mächtige Gestalten wandeln dort oben gleich ins Riesenhafte vergrößerten Projektionen. Selige Götter, segnend aus der Höhe herabblickend. Von großer Schönheit ist die ruhige abgeklärte Farbenharmonie. Die Komposition von ausgezeichneter Berechnung für große Gesamtwirkung.

So sehen wir des Meisters Tagewerk in monumentalem Schaffen, dem aber gleichwohl die innere Großzügigkeit fehlt, ausklingen.

In starkem Gegensatz zu den 1507—09 entstandenen Fenstern steht ein kleines dem Meister zugeschriebenes Triptychon aus dem Karthäuserkloster (Köln, Mus. 170), das erst in das folgende Jahrzehnt, 1515 etwa, fällt. Es geht in manchem auf den Jugendstil des Meisters, Pariser Triptychon und Wiesbadener Sippenbild, zurück, was schon zu denken gibt. Aber die Hauptsache ist, daß aus dem Werk ein ganz anderer Charakter spricht, als aus allen übrigen Arbeiten des Meisters. Wir lernen hier einen feinsinnigen Landschafter kennen, einen Naturpoeten und einen Menschenschilderer von intimer Delikatesse, — Eigenschaften, deren Fehlen gerade für den Sippenmeister typisch ist.

Die hl. Barbara und hl. Dorothea begegnen sich in einem traulichen Burggärtlein. Die mittelalterliche Burggartenpoesie klingt noch einmal an. Ueber die Mauer, die den Hintergrund zum Teil abschließt, streckt sich Geäst alter Bäume und blühen-

des Gesträuch herein. Dahinter geht der Blick in die Berge. Durch ein Tor sieht man in einen Hof, wo Barbara von ihrem ungemütlichen Vater bedroht wird.

Im Vordergrund wandelt Barbara lesend dahin, während Dorothea Blumen pflückt, wobei ihr das Christkind hilft.

Auch hier ist wieder in einer ähnlichen Weise wie bei jenem früher besprochenen Wynrichschüler (S. 33) das Motiv der «Dorothea im Himmel» behandelt. Die Legende erzählt, auf dem Wege zur Richtstätte habe Dorothea dem ungläubigen Theophilus auf sein spöttisches Verlangen ihr Rosen und Aepfel aus dem Himmelsgarten zu senden, versprochen, es zu tun. Unmittelbar nach der Enthauptung der Heiligen sei dem Theophilus, der sich bei einem Gelage, nach anderer Variante allein im Palast des Landpflegers befand, ein Knäblein erschienen, und habe ihm ein Körbchen mit Rosen und Aepfeln gebracht und sei dann verschwunden.

Neben der Bekehrungstendenz haben wir hier auch einen alten Glauben, von der bindenden Pflicht des Versprechens über den Tod hinaus. Dem Deutschen wurde dieses Motiv ein wichtiges Moment. Die Erscheinung des Knäbleins schien den deutschen Künstlern in der Legende daher weniger wesentlich, als der Augenblick, wo Dorothea in den Himmel kommt, und nun gleich an ihr Versprechen denkt. Der Augenblick des in den Himmel-kommens ist nun quasi historisch nicht festgehalten, aber das ist überhaupt vielfach bei den Darstellungen, die im Himmel spielen, nicht der Fall. Die einstigen Vorgänge, wie z. B. die Verlobung der hl. Katharina, die Anbetung der Könige, die Krönung der Maria werden als immerwiederkehrend gedacht, — im philosophischen Sinn als überhaupt immer seiendes Erlebnis, dessen Gleichnis nur der irdische (biblische oder legendarische) Vorgang war, im volkstümlichen Sinne als primitives Erinnerungsbild für das jeweilige Kirchenfest.

Das Motiv ist hier sehr reizvoll gefaßt. Dorothea hält in der einen Hand eine, wohl eben gepflückte Nelke, in der andern das Körbchen. Das Jesuskind bringt in seinem Hemdchen Blumen herbei, die es in das Körbchen legt. Der Eifer, mit dem kleine Kinder solche Dinge ausführen, kommt köstlich zum Ausdruck.

Diese Kindergestalt steht allerdings dem Sippenmeister außerordentlich nahe. Man möchte sagen, sie ist von ihm; was auch schließlich auf dem Bild eines Schülers der Fall sein könnte. Aber schon die beiden Heiligen weichen von seinem Stil ab. Ungewohnt ist die kleine gedrungene Statur der beiden, ungewohnt der höfisch feine Gesichtstypus, der bei dem Sippenmeister nicht vorkommt. Er läßt auf flandrischen Einfluß schließen und zwar etwa aus dem Kreise des Gerard Horenbout, des Illustrators des Breviarium Grimani. An diesen Meister erinnert auch die eigenartige Form des sehr sparsam angewandten Maßwerks. In den Gestalten sehen wir die sogenannte gotische Linie stark betont, stärker als bei dem Sippenmeister. Völlig abweichend ist auch die Bildung der Hände, besonders bei den Heiligen auf den Flügelbildern. Der Künstler entwickelt hier eine Unbeholfenheit, wie sie sonst nur noch in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts möglich war. Von reicher Schönheit dagegen die Landschaft etwa Patinir sich nähernd; aber durchaus selbständig. Die Art, wie an den Laubspitzen Lichter aufgesetzt sind, gibt dem Gemälde in der germanischen Landschaftskunst seinen bestimmten Platz.

Von den frühsten landschaftlichen Darstellungen macht sich ein Streben nach Auflichtung im Detail geltend. Der Haarlemer Geertgen von St. Jans behauptet hierin etwa den Mittelpunkt der germanischen Frühkunst. Bei ihm ist die Landschaft bereits hochentwickelt, Licht und Schatten fein verteilt, das Problem des Schlagschattens, das dem Schwaben Konrad Witz so viel Kopfzerbrechen gemacht, vollendet gelöst. Von diesem Meister führt die Linie ins 16. Jahrhundert. Die Probleme der Schattenwirkung treten jetzt zurück, gegen denen des Lichts. Fast gleichzeitig tauchen an verschiedenen Orten parallele Bestrebungen auf. Patinir in Antwerpen belichtet die Laubspitzen und die durch das Laub schimmernden Stammteile, Kranach malt mit Vorliebe sprossende Tannen, Dürer endlich findet in seiner grünen Passion jene Lichtbehandlung, die von dem detaillierenden Stil in jenen einer gemeinsamen Einheit übergeht und damit bereits auf die Resultate des 17. Jahrhunderts, auf Rembrandt weist.

In Köln sehen wir diese Technik zuerst auf dem genannten

Triptychon erscheinen und sie bleibt in der Schule ziemlich vereinzelt. Nur bei Bruyn (s. u.) taucht sie und zwar gleichzeitig — heilige Nacht von 1516 — auf, hier aber schon in entwickelterer Form.

In gleicher Weise bleibt die Haarbehandlung des Meisters zu beachten. Mit einer feinen Stricheltechnik im Lichten erzielt er einen knistrig seidigen Glanz. Wenn man dagegen die schweren, glanzlosen Haarmassen, wie sie der Sippenmeister malt, betrachtet, fällt wiederum der starke Unterschied auf.

. Dabei bewahrt das Bild aber durchaus den Charakter der deutschen Frühkunst. Es ist noch das zart zurückhaltende, knospende in ihm, wie es sich beispielsweise in der welschen Renaissance über das Quattrocento hinaus nicht zu erhalten vermochte, wie es aber auch in der alten deutschen Kunst — scheu und keusch wie diese immer ist — wohl seelisch noch eine Weile nachklingt, aber stilistisch bereits überwunden ist. Vergleichen wir die Art wie Dürer, wie Kranach oder in den Niederlanden wie Massys oder Joos van Clefe flutendes Lockenhaar gemalt haben, macht sich uns technisch ein großer Abstand bemerkbar. Die Künstler der Hochkunst modellieren mit stärkerem Nachdruck auf die Gesamtwirkung hin, Massys und Joos van Clefe im Stile der venezianischen Technik, die weiche Masse betonend, Kranach, dem Schnörkel der Haarwelle, dem flutenden Gekräusel in fließendem Rhythmus den Vorzug gebend, Dürer, noch am nächsten den Traditionen der Frühkunst, in fein bewegtem Gestrichel Licht aufsetzend.

Jedenfalls nimmt das Triptychon eine interessante Stellung in der Stilentwicklung ein. Ueberdies ist es ein Bild von fein psychologischem Reiz. In der Begegnung der beiden hl. Jungfrauen ist ein symbolisches Moment eingeflochten. Barbara verkörpert in ihrem selbstvergessenen Dahinschreiten das beschauliche, Dorothea in ihrer freundlichen Geschäftigkeit das tätige Element: derartige Gegenüberstellungen der Vita contemplativa und activa waren in der alten Kunst häufig.[1] Die Per-

[1] Siehe zu diesem Thema den Aufsatz von F. Schmidt-Degener über «De zeven Deugden van Johannes van Eyck». Abschnitt IV «De Mystiek van Joh. v. Eyck» in Onze Kunst VI, II 1907.

sonen wechselten dabei je nach Gegend, Zeit und lokalen Bedingungen. Lea und Rachel, die beiden Urtypen des Prinzips, kommen in der germanischen Kunst selten vor. Häufig dagegen Barbara und Dorothea, Barbara und Katharina, die beiden Johannes, später auch Magdalena und Martha und verschiedene Apostel und Evangelisten. Meist flankieren sie, auf die Flügel gestellt, das Mittelbild. Hier — und das bildet eine Ausnahme, in der sich die Freiheit des 16. Jahrhunderts geltend macht, — ist die Gegenüberstellung in Form einer Begegnung in das Mittelbild gebracht, in den kleinen traulichen Rahmen eines Blumengärtleins.

Das Werk steht für sich allein. Sein Verfasser, der hier vorläufig der Meister des Karthäusertriptychons genannt sein möge, ist offenbar ein Schüler des Sippenmeisters, der aber außerdem in Gent und Antwerpen in die Schule gegangen ist. Mit ihm sehen wir die Antwerpener Kunst in die Schule von Köln hereinspielen und damit stehen wir bereits in der letzten Phase.

Wir müssen noch einmal etwas weiter zurück zu einem Künstler, der gleichzeitig mit dem Sippenmeister tätig, in schärfstem Gegensatz zu diesem, den Wendepunkt der Früh- zur Hochkunst bezeichnet. Eine der originellsten und merkwürdigsten Erscheinungen der Kölner Kunst, in seiner ganzen Zeit mit niemanden als vielleicht einzig dem nicht minder exzentrischen Hausbuchmeister wahlverwandt.

«Ein Sonderling durch und durch, ein souveräner Beherrscher der malerischen Technik, einer der kuriosesten, zugleich reizvollsten und abgeschmacktesten Künstler aller Zeiten.» (Thode.)

Es ist der Meister des Thomasaltars, nach einem anderen Hauptwerk auch Meister des Bartholomäusaltars genannt. Ein Schwabe. Mit ihm dringt noch einmal schwäbisches Temperament siegreich in das niederdeutsche Wesen ein. Er kommt, wie so ziemlich alle süddeutschen Künstler des ausgehenden 15. Jahrhunderts von Schongauer. War er nicht in seiner Werkstatt, so nahm er sich doch zum mindesten die überall verbreiteten Kupferstiche des Meisters zum Vorbild. Sie

bildeten für ihn, wie für so viele, zunächst ein Schema, in das die Eigenart hineingepreßt wurde. Da man solche Pressungen ohne Not aus eigenem Antrieb nicht vornimmt, so ist es wahrscheinlich, daß er entweder unmittelbar der Werkstatt Schongauers angehörte oder der eines Lehrers, der eklektizistisch auf den bel Martino eingeschworen war.

Aber der junge Meister ist ein Querkopf eigener Rasse und in seinen Kompositionen nach Schongauerstichen regt es sich revolutionär. Ein wunderlicher Stakkatostil, gotisches Barock. Die Linien runden sich, dem spätmittelalterlichen Geknitter und Gefältel gesellt sich ein bis zu grotesker Knorrigkeit ausschweifender Schwung. In den Köpfen ist plastisches Pathos. Große, schwingende Flächen. Hochgewölbte, zurückfliehende Stirnen, breite Wangen, schwere Augendeckel. Die Näschen und Mündchen der Frauen fein, mit der geistreichen Pikanterie eines Filippo Lippo. Man möchte fast denken, das Talent wird sich nach dieser Seite, dem naiv-kapriziösen Stil des florentiner Mönches hin, entwickeln. Aber es kommt anders.

Zunächst schlägt allerdings eine schelmische Naivität vor: aber bald bricht der Witz durch, eine Art nervöser Selbstironie, die sich an dem Gefühlsmäßigen belustigt und zugleich erregt. Ein Zug nach der Karikatur, der erotischen Karikatur. Kein stiller Humor, der die Schwächen einzelner beleuchtet, sondern travestierende Reflexion, von der Charakterisierung der Einzelgestalt scharfe Schlaglichter auf die Zeit werfend. Trotzdem von einem Holbein so himmelweit entfernt wie ein Heinrich Heine von einem Lessing. Kein Ethiker, kein Moralkritiker, kein Richter überhaupt. Das «heroische Lachen» fehlt, «diese Krone des Lachenden, diese Rosenkranzkrone», wie Nietzsche-Zarathustra sagt. Aber eine unsichtbare Rosendornenkrone umschlingt die weißen Stirnen seiner Märtyrerinnen, eine Krone der Schmerzen, des Leidens in Schönheit, eines imaginierten Leidenwollens um ungestillter Sehnsucht willen.

Diese Märtyrerinnen sind schauspielernde Gesellschaftstiere, arme Löwinnen mit unersättlicher Genußsucht, Königinnen über Sklaven der Leidenschaft und selbst Sklavinnen ihrer Wünsche, die Leiden schaffen.

Aber der Künstler steigert sich in ihrer Darstellung zu

Resultaten, die fast über seine ironische Absicht hinauswachsen. Aus den raffinierten Simulantinnen werden Charaktere, die uns rätselhafte Einblicke in das erotische Leben der weiblichen Psyche eröffnen. Fast glauben wir Worte von ihren Lippen zu hören, wie sie Oskar Wilde seiner Salome in den Mund legt, Worte der Sünde, die unausgesprochen die heiße Sehnsucht nach Entsündigung durchzittert.

Fin de siècle! Ein Lächeln, ein Seufzer, eine letzte raffinierte Schnörkelkadenz. Wie ein Echo der Vergangenheit in die neue Zeit hinein, die drüben in Nürnberg anbrach, mit des jungen Meisters Dürer Offenbarung Johannis, Dürers Offenbarung, dem großen Bekenntnis des Germanen an die germanische Welt.

Mit der Apokalypse war ein größerer Schritt vorwärts getan worden, als jenseits der Alpen Lionardo da Vinci mit seinem Abendmahl tat, das in demselben Jahre 1498 wie Dürers Werk vollendet wurde. Was wollte dagegen alle andere Kunst im deutschen Land?

Der Meister des Thomasaltars beginnt wie ein Referent im Reporterstil der Reklame: Angesichts des herrschenden neuen Stils dürfte es nicht unangebracht sein, auf etliche Kompromisse, Rudimente, Schlagworte von gestern hinzuweisen, worauf Liebhaber von Kuriositäten hiemit höflichst usw.

Er schildert mit seinem eigentümlichen Witz, dessen Schärfe Selbstverwundung birgt, die greisenhafte Affektation einer müdgehetzten Zeit, die gegenüber neuen Idealen zusammenbrechen muß und deren Erlösung allein in der Sehnsucht liegt, die sich diesem Zusammenbruch entringen wird, um die neue Zeit einzusegnen.

In verschiedenen Sammlungen haben wir Jugendwerke von ihm. In Sigmaringen eine «Anbetung der Könige», in Berlin (Sammlung Hainauer) eine «Anbetung des Kindes», in Brüssel eine «Hochzeit zu Cana», denen sich noch zwei Zuweisungen Scheiblers im Kölner Musenm (Nr. 425 und fragweise Nr. 182) gesellen, ferner in Sigmaringen eine kleine «heilige Familie» bei Aldenhoven als Werkstattwiederholung bezeichnet und eine ähnliche Darstellung in der Nationalgalerie zu Budapest.

Es genügt hier auf einiges hinzuweisen. Zunächst möchte ich einen Anschluß an die mittelrheinische Schule feststellen. Am Mittelrhein bildet sich um die Wende des Jahrhunderts, 1490—1510, eine Gruppe, deren Sitz Frankfurt zu sein scheint. Nach der Künstlerauswanderung, die in den 60er Jahren aus Mainz erfolgte, war die mittelrheinische Künstlerschaft versprengt und sammelte sich erst nach geraumer Zeit wieder. Mainz hatte nun seine Anziehungskraft verloren, zu Gunsten Frankfurts, das durch seinen Messeverkehr einen geeigneten Boden für den Kunstmarkt bot. Wir wissen aus verschiedenen Briefen Dürers, welche bedeutende Rolle die Frankfurter Messe damals für die Künstler spielte. Dürer selbst läßt jährlich auf der Messe seine Stiche und Holzschnitte verkaufen. Auch sonst hält er gute Beziehungen zu Frankfurt: wird ihm doch 1507, von dem dortigen Patrizier Jakob Heller der Auftrag eines großen Altarwerkes für die Dominikanerkirche zu teil. Sechs Jahre vorher sehen wir den älteren Holbein in Frankfurt, um ebenfalls für die Dominikanerkirche ein großes Altarwerk auszuführen. In Frankfurt ist also künstlerisch etwas los. Man kann sich denken, daß sich da auch Künstler ansiedelten. Einen erwähnt Dürer als einen besonders tüchtigen Meister, einen gewissen Martin Heß. Auf diesen Heß bezieht sich m. E. auch die oft zitierte Stelle in dem Lobgedicht Lemairs «La couronne Margarithique» auf die Tochter Maximilians, die Statthalterin der Niederlande (1. Ausgabe Lyon 1549, datiert 1511; nach Crowe und Cavalcaselle ist das Gedicht vor 1511 entstanden) wo die verschiedenen Künstler Roger van der Weiden, Jan van Eyck, Fouquet, Marmion, Bouts rühmend genannt werden:

Il y survint de Bruges maistre Hans
Et de Frankfort maistre Hughes Martin
Tous deux ouvriers tres clers et triumphans.

Bock identifiziert den Meister Hans von Brügge mit Memling; in Meister Hughes Martin will er Schongauer erkennen. Wie käme aber der Dichter auf Frankfurt? Zum mindesten muß doch abgesehen von der örtlichen Differenz, Frankfurt — Kolmar, zugegeben werden, daß es von Martin Hughes zu Martin Heß nicht weiter ist als von Martin Hughes zu Martin Schongauer. Es scheint sich hier denn doch eher um den Frankfurter

Meister zu handeln, den ja auch der mit seinem Urteil sparsame Dürer lobend nennt.

Die Frage, wer dieser Martin Heß ist, kann nur durch die vielumstrittene Hausbuchmeisterfrage gelöst werden. Der Hausbuchmeister ist längst als das Haupt der mittelrheinischen Schule dieser Zeit erkannt. Um ihn gruppiert sich eine Künstlerschar, deren Werke heute in den Museen zu Darmstadt, Mainz, Frankfurt, Gotha sowie in verschiedenem Kirchenbesitz zu Gelnhausen, Wimpfen, St. Goar, Idstein u. a. zu finden sind. An ihn knüpfen sich Fäden, die weit über den engern Schulkreis hinauslaufen. Sein tiefgehender Einfluß auf Dürer ist bekannt. Ueberdies bleibt für seine eigene Persönlichkeit zu sagen, daß er neben und unmittelbar nach Schongauer eine der bedeutendsten künstlerischen Erscheinungen der Zeit ist. Somit spricht viel dafür, daß wir in ihm — worauf ja auch schon Thode hingewiesen hat, — Meister Martin Heß erkennen dürfen. Die weitverbreiteten Stiche des Hausbuchmeisters waren gewiß auch in den Niederlanden beliebt. Spiegelt sich in ihnen doch etwas von dem eleganten flandrischen Gesellschaftsgeist wieder. Und war dort der Künstler in der Zeit, da das Lobgedicht entstand, vielleicht in besserem Ansehen als der damals zweifellos schon etwas altmodische Schongauer.

Wir kehren zu unserem Meister des Thomasaltars zurück. Eine unmittelbare Beziehung zu dem Hausbuchmeister liegt nicht ganz klar zutage. Vielleicht stießen sich die beiden in ihrer verwandten Originalität konkurrierenden Naturen ab. Stärker dagegen zeigen sich und zwar in Bezug auf Fortentwicklung schongauerischen Stiles parallele Strömungen zwischen dem Thomasaltarmeister und dem dem Martin Heß sehr nahen Meister der Mainzer Marienlegende, sowie dem Meister des Seligenstädteraltars (Darmstadt, Galerie). Diese beiden Künstler, die dem engsten Kreise der mittelrheinischen (Frankfurter) Schule angehören, führen in ihrer Kunst gewisse Motive, deren sich auch der Thomasaltarmeister bedient. Ein solches Motiv ist die architektonische Staffage. Man vergleiche die Uebereinstimmung auf der Sigmaringer und Hainauerschen Anbetung des Thomasaltarmeisters mit derjenigen der Anbetung in der Mainzer

Marienlegende. Dieselben gekuppelten Bögen; nur daß der Meister des Thomasaltars sie auf Säulen, glatte Marmorsäulen ohne Kapitäl, stützt, der Meister der Mainzer Marienlegende dagegen Pfeiler anwendet. Keines von beiden ist schongauerisch. Schongauer wählt gern romanische Schildkapitelle und im Gewölbe den Spitzbogen. Dagegen findet sich ähnliche Architektur bei Memling. Sie scheint also mittelrheinischen Ursprungs zu sein.

Nun ist die Mainzer Marienlegende, acht Tafeln, allerdings 1505 datiert. Wenn der Maler auch mehrere Jahre an ihr gemalt hat, so bleibt sie doch wohl jüngern Ursprungs als die Anbetungen des Thomasaltarmeisters, die gemeinhin als um 1490 entstanden angenommen werden. Immerhin braucht man eine Zeitdifferenz von 15 Jahren nicht festzuhalten. Etwas jüngern Datums als die Mainzer Tafeln und somit also zeitlich den Jugendwerken des Thomasaltarmeisters parallel, ist der Darmstädter Altar aus Seligenstadt. So verschieden im Grunde der schwäbische und der hessische Künstler voneinander sind, so fühlt man doch so etwas wie Beziehungen, wie sie aus gemeinsamem Zusammenarbeiten sich ergeben. Der Seligenstädter Meister hat viel enges, kleinliches, bedrücktes. Seine Menschen mit den wunderlichen Kaninchentypen sind von einer wühlerischen Geschäftigkeit. Kleinbürgervolk, das sich in emsigem Mühen durchs Leben schlägt.

Der Thomasaltarmeister nimmt etwas davon auf. Aber es ist — und da kommt eben schon e r durch —, als hätte ihn diese Sphäre um ihrer Komik willen, interessiert. In der Hainauerschen Anbetung persiftiert er bereits. Die Madonna mit dem geneigten Köpfen, die beiden statierenden Hirtinnen und die beiden im Hintergrund eintretenden Hirten, alle viere mit neckisch geneigten Köpfen und vorn der hl. Josef mit dem noch am zierlichsten gebogenen Haupt, — das ist eine Versammlung von braven Leutchen, Hinz und Kunz aus der Nachbarschaft, wie sie aus den Häusern laufen und gucken und staunen über irgend ein Jahrmarktswunder. Die ganze Szene in ihrem nickerig knickerigen Tempo hat etwas von einem Marionettenspiel. Wenn die Leutchen aufstehen, werden sie mit tausend zierlichen Bücklingen rückwärts gehend, sich empfehlen. Hausbackene Biedermeier, die sorglos mit dem Jahrhundert

schlafen gehen, ohne den Sturm in den Höhen zu hören, der das neue ankündigt.

Der Thomasaltarmeister lacht über sie. Er malt sie mit der Belustigung, mit der Heine von Paris aus sein liebes Deutschland schilderte. Der Inhalt seiner Darstellungen löst sich in Glossen auf. Wie eine Glosse liegt auch das Christkindchen da. Eine Kopie von irgend einem fliegenden Neujahrsblatt, wie sie damals Mode waren. Der Meister gab sich nicht die Mühe für die Hauptgestalt eigenes zu erfinden.

Auf der Sigmaringer Anbetung der Könige hat er den Mohrenkönig und den in einen Sack den Kelchbehälter einpackenden Diener nahezu genau nach Schongauer kopiert. Die Gruppe der Madonna mit den beiden Königen, — Balthasar knickt wieder hampelmännisch mit dem Kopf nach rechts — scheint Eigengewächs zu sein. Hingegen hat sie von ihm der Meister des Mainzer Marienlebens in seiner Anbetung daselbst zum Teil benützt.

Der hl. Josef ist auf der Sigmaringer Anbetung über die Madonna und Balthasar gestellt, so daß sich mit ihm die Gruppe nach oben schließt. Wir sehen hier ein interessantes Kompositionsschema, das auf niederländischen Einfluß zurückgeht und später in der italienischen Kunst aufgenommen wird. Es ist das Dreifigurenmotiv. Die älteste mir bekannte Anwendung findet sich auf der «Anbetung der Hirten» (Museum, Dijon) des Meisters von Flémalle. Eine kurze Schilderung des Bildes mag von Interesse sein. Der Stall, in weiter Landschaft stehend, ist hier nach links gerückt. Vorn im Freien liegt das Kind auf der Erde. Links kniet die Madonna, rechts vom Beschauer abgewandt eine Frau, die wie es scheint mit der Hebamme gekommen ist. Diese selbst, eine würdige Madonna steht daneben. Die beiden Frauen tragen Gebände. Hinter den dreien steht, die Gruppe schließend, der hl. Josef mit der Kerze in der Hand. Ein herrlicher Greis voll edler Milde und väterlicher Güte. Er blickt mit inniger Liebe auf das Kind.

Die Dreifigurengruppe ist etwas gestört durch die Amme, deren Kopf nahezu in gleicher Höhe mit dem Josefs steht. Dafür hat der Meister über Josef einen von dem Stalldach heranschwebenden Engel angebracht, um durch diese Weise das

Bild nach oben zu schließen. Die Idee dieser Komposition fand Nachahmung. Auf der 1452 datierten «Geburt Christi» (Berlin, Tafel des jüngsten Gerichts) von Petrus Cristus sehen wir das Schema übernommen und im geometrischen Sinne klarer entwickelt. Auch hier liegt das Kind im Freien und die nach links geschobene Hütte läßt den Ausblick in die Landschaft offen. Rechts kniet die Amme, links die Madonna, hinten in der Mitte steht Josef auf einen Stab gestützt, wiederum ein würdiger Greisentypus, wenngleich dem edleren des Flémallers, den der Künstler zu kopieren suchte, nicht ebenbürtig.

Näher zusammengerückt und formal vollendet treffen wir die Komposition endlich bei Rafael in der Madonna de' Canigiani (München). Nur daß hier statt der Amme die hl. Elisabeth mit dem kleinen Johannes in die Gruppe gezogen ist.

Es scheint, daß überdies Petrus Cristus mit seiner «Geburt» und indirekt durch ihn der Meister von Flémalle mit demselben Motiv Schule machte. Den Typus des hl. Josef übernimmt, nur freilich in seine knifflige Art übersetzt, der Meister des Seligenstädter Altars und an diesen wiederum anknüpfend unser Thomasaltarmeister. Es sei hier aber noch erwähnt, daß dieser Typus auch bei dem Holländer Jan Joest von Kalkar auftaucht und zwar auf der «Auferweckung des Lazarus» des großen Altarwerkes von 1505 in der Nikolaikirche zu Kalkar. Er ist hier in der Gestalt des Jüngers (Petrus?) gegeben, der den auferweckten Lazarus losbindet. Der Kopf steht zwischen dem Typus des Flémallers, Petrus Cristus, und des Seligenstädters Meisters; so daß eine Kreuzung niederländischer und mittelrheinischer Einflüsse vorzuliegen scheint. Dies bestätigt sich auf dem selben Bilde in der Gestalt des in der linken Gruppe stehenden Jünglings, der sich vor dem Leichengeruch die Nase zuhält, eine Gestalt, die an den Schulkreis des Martin Heß erinnert.

Wir kehren wieder zu dem Thomasaltarmeister zurück. Wie wir sahen, hat er bestimmte niederländische Einflüsse angenommen. Das Dreifigurensystem, den Typus des Josef, die in der deutschen Kunst nicht übliche Einführung der Hebamme in der Geburt Christi. Da das niederländische sich bei ihm nicht im Stile, — dieser entwickelt sich mehr auf schongauerischer

Grundlage, — sondern lediglich in der Uebernahme bestimmter Motive bemerkbar macht, so läßt das vermuten, daß er nicht bei einem niederländischen Meister gelernt hat, wohl überhaupt nicht in den Niederlanden war, daß er vielmehr diese Kunst nur in bestimmten Werken oder deren Kopien kennen lernte. Berechnen wir hiezu den stärkern mittelrheinischen Einfluß, so möchte man auf einen Aufenthalt in Frankfurt schließen, wo gewiß zur Zeit der Messe niederländische Kunstwerke zu sehen waren.

Aus dieser frühen Zeit stammt wohl auch die «hl. Familie» in Sigmaringen, die ich nicht anstehen möchte, dem Meister selbst zuzuweisen. Das kleine Bild ist sehr originell. Das nackte Christkind sitzt von Josef gehalten, auf einer Brüstung. Maria betet es an. Eine Darstellung in Halbfiguren. Wiederum macht sich niederländische Art geltend. Und doch bleibt der Meister durchaus eigenartig.

Und nun kommt er nach Köln, in den Bannkreis der Stadt, die nun einmal berufen ist, Individualitäten zu entwickeln. Und eine große Wendung vollzieht sich in ihm. Es scheint; daß es ihm rasch gelang zu den feinsten Kreisen Beziehungen zu erlangen und der hochgehende Lebensrhythmus, in den er gerät, befreit sein Wesen. Jetzt erkennen wir: der Meister befand sich bislang noch nicht in seinem eigentlichen Element. Er ahmte nach, kopierte, weil er für seine eigne Art keinen rechten Platz fand. Er war ein Gefesselter bisher, der nicht zu den andern paßte. Jetzt öffnet sich ihm plötzlich die Sphäre, deren er bedarf. Es sind nicht die kölnischen Bürgerkreise. Das bürgerliche hat er satt. Er schöpft in vollen Zügen das Leben, wie es sich, etwas seitab vom Markt und Krämerverkehr in schöngeistigen Adels- und Gelehrtenfamilien abspielt, das Leben, in das vielleicht ein Geisteshauch humanistischer Lebenskunst hereinweht.

Wir wissen, daß in dieser Zeit der Sippenmeister eine führende Rolle behauptete, der Maler der Demokratie. Als eine völlig gröbere Natur tritt ihm nun der junge schwäbische Meister entgegen. Auch er wird Gesellschaftsmaler; aber er sucht sich, wie gesagt, eine andre Sphäre aus und seine Kunst geht nach andern Zielen. Ein Berauschter, ein Geblendeter, ein Schön-

heitstrunkner wirft er sich in den Strudel, läßt sich darin treiben, schlürft Schönheit und Liebe in vollen Zügen und verewigt in seiner Kunst galante Huldigungen. Ueberaus elegante Gestalten sind seine Heiligen und Madonnen. Eine sensible Gesellschaft, die in verfeinerten Lebensgenüssen schwelgt. Die Männer stutzerhaft, die Frauen voll raffinierter Koketterie. Kein spießerischer Reichtum, sondern gewählte bis ins exotische gesteigerte Luxussucht. Ueberkultur.

Wohl aus der ersten Zeit in Köln stammt ein kleines Madonnenbild (Köln). Die Madonna in Halbfigur steht mit dem zappelnden Kind in den Armen vor einem Teppich, zu dessen Seiten ein schmaler Ausblick in die Landschaft bleibt. Ein goldener edelsteinbesetzter Bogen spätgotischen Rankenwerks schließt das Bild rahmenartig ab. In dem Brokatteppich begrüßen wir die erste Konzession an die Kölner Schule. Desgleichen in der für den Meister völlig neuen Landschaftsbehandlung, dem visionären Aufsteigen von Bergen und Türmen, das der Schule eigen ist und je nach Art der einzelnen Individulität, bald zu einem nüchternen, drückenden Gehäufe, bald zu phantastischen Traumgebilden wird. Der Thomasaltarmeister hat das letztere gewählt. Er gab in zwei kleinen Veduten ein köstliches Stück einer Waldschlucht und ein Architekturbildchen von träumerischem Reiz, ein von den Wellen eines Sees oder Kanals umspieltes Schloß, etwas erinnernd an den schönen Bau des Johanneshospitals in Brügge. Die steife mittelrheinische Architekturmalerei ist verschwunden; ebenso wie die neckischen Nickeköpfchen mit den steifen spießerischen Hauben. Der Maler hat sich gründlich umgekrempelt. In der Madonna tritt uns ein feiner, fesselnder Typus entgegen. Eine Dame. Man fühlt, daß mit dieser Gestalt für den Künstler eine neue Aera beginnt. Sieghaft bricht die Freude an formaler Schönheit durch, Freude an der Durchbildung der Hände, des Inkarnats, Freude am Stofflichen. Die Schule, in der stets die Frau das wichtigste Objekt der künstlerischen Darstellung war, hat wiederum einen Frauenmaler von hervorragender Eigenart herangezogen und entwickelt, wiederum, zum erstenmale seit Lochner, einen beredten Anwalt der Weibesschönheit. Freilich zwischen Lochner und dem Meister des Thomasaltars klafft ein größerer Sprung

als bloß die Zeit, die zwischen beiden liegt. Lochner verkündete in seinen Schönheitshymnen die Heiligkeit des Weibes. Er betete in der einen Frau, die er malte, das ganze Geschlecht an. Bei dem Thomasaltarmeister erhebt sich die Verehrung nie über einen leichten Flirt . . .

Um 1500 stiftete der Jurist Petrus Rinck für die Karthause zwei Altäre. Sie sollten auf dem Sängerchor Aufstellung finden. Petrus Rinck, ein ehemaliger Novize des Klosters, der wegen Kränklichkeit ausgetreten war, blieb den Karthäusern lebenslang ein treuer und großherziger Gönner. Schon 1455 stiftete er ihnen ein neues Kapitelhaus und von da an lesen wir fortwährend von reichen Schenkungen. Bald vergabt er ihnen ein Gut, bald stiftet er Kunstwerke, Glasfenster, Altäre, Meßgeräte und Gewänder; dann wieder läßt er etwas bauen oder er schenkt bares Geld. Die beiden Flügelaltäre für den Sängerchor, zu dessen Bau er zwanzig Jahre früher 225 Goldgulden gezeichnet, erhielt der schwäbische Künstler in Auftrag. Der eine sollte im Hauptbild eine Kreuzigung darstellen und wird danach Kreuzaltar benannt, der andre des hl. Thomas Ungläubigkeit und nach ihm führt der Meister seinen Namen in der Kunstgeschichte.

Was in diesen beiden Altären gegeben ist, das ist eine überraschend neue Sprache. Die letzten gotischen Tendenzen in einen rauschenden Barock umgesetzt! Die Generation der Rubens, Uffenbach, Merian, Sandrart kündigt sich visionär an. In extremster Gegenbewegung zu Dürer eine ganz merkwürdige nervös erotisch reizvolle Dekadenzäußerung des 15. Jahrhunderts.

Der Thomasaltar. Ein Wolkenriß. Aus lichtem Himmelsschein tritt Jesus Christus auf den Marmorsockel heraus, den ihm ein geschickter Regisseur auf die Wiese gerückt hat. Der Stein ist mit Blumen bestreut. Man sieht, die Ankunft des göttlichen Helden ist erwartet und alles dafür vorbereitet worden. Der schönfrisierte Erlöser, der über dem nackten Körper nur einen lose drapierten Mantel trägt, schreitet rasch unmittelbar auf den Beschauer zu und hält nur eben im Schritt inne, um dem hl. Thomas, der niedergekniet ist, zu willfahren. Er ergreift selbst dessen Hand und stößt ihre Finger in die Seitenwunde.

Im nächsten Augenblick wird er weitergehen, um eine andre Szene abzuspielen. Berufsverpflichtungen, deren er sich rasch entledigt, wie ein Fürst seiner täglichen Audienzen. Der Vorgang ist ganz episodisch gefaßt und dabei theatralisch repräsentativ. In den Wolken erscheinen knieend Magdalena und Helena, Ambrosius und Hieronymus, darüber Gottvater umgeben von weihräuchernden Engeln. Vorn auf der Wiese sitzen zwei musizierende Engelkinder, ein männliches und ein weibliches.

Christus ist von jener gepflegten Schönheit, wie sie an Operntenören gefällt; sein Auftreten ist das eines verwöhnten Bühnenkünstlers, eines Solisten, der auf seinen Applaus wartet. Theatralisch gruppiert sich alles um ihn. Die Gestalten, die effektvolle Dekoration, Marmor, Blumen, Wolken, oben etwas graues Rankenwerk auf braungoldner Folie. Das alte Rüstzeug der Gotik, aber alles ganz neu umgewertet, zu völlig neuen, fremdartigen Wirkungen. So löste sich später, — aber das war viel später! — in der deutschen Barockarchitektur das gotische. Um 1500 überraschen solche Resultate.

Das leichte Stakkato, das der Meister einst in seiner Anbetung des Kindes angeschlagen, hat sich in langfigurige, verschnörkelte Passagen verwandelt. Eine reiche, blühende, nur etwas überreiche Sprache.

Die Flügel sind im Anschluß an die alte Kölner Mode komponiert. Heilige vor einem zur selben Höhe gespannten Brokatvorhang, über den hinaus der Blick in die Landschaft geht. Auf den Außenflügeln stehen in Grisaille (grau in grau gemalt) Symphorosa und Felicitas, die beiden Mütter von sieben Söhnen, mit diesen auf mahlsteinartigen Steinbasen. Streng statuarisch erfaßt. Eine kühle Abdämpfung der erregten Rhythmen des Innenbildes.

Der Kreuzaltar. Das Kreuz ist so knapp in den Rahmen komponiert, daß Christus mit seinen Armen in das Maßwerk reicht. Dieses Maßwerk steht wie eine Kulisse innerhalb des Rahmens. Hieronymus und Thomas treten neben der Madonna und Johannes vor diese Kulisse, um noch gesehen zu werden. Ein lebendes Bild, von einem Künstler gestellt. Wir kommen nicht im entferntesten auf den Gedanken, daß es sich um das Geschehnis oder das Erlebnis von Golgatha handeln könnte,

sondern nur um die Wiedergabe einer Vorstellung desselben. Die feine Welt hat sich zu einer Dilettantenaufführung zusammengefunden. Man wählte etwas recht gefühlvolles. Wir wollen einmal Passion spielen, Märtyrer, Märtyrerin, Golgatha! Die Damen und Herren lassen sich dazu schöne und originelle Kostüme machen, nehmen die Attribute in die Hand, jeder wählt die Pose, in der er sich am vorteilhaftesten ausnimmt und das lebende Bild ist fertig.

Die Madonna ist eine schöne Frau; interessant, verführerisch, hysterisch, wie eine Gestalt aus einer Heyseschen Novelle. Der Johannes, der sich in heftiger Schmerzesgeste in die Locken greift und dabei fühlt, ob sie noch gut sitzen, ihr ebenbürtiger Partner. Die Sterbensworte: Sieh hier deine Mutter, sieh hier deinen Sohn! Dürften bei diesem Paar der Anlaß zu einer galanten Freundschaft werden. Am unschuldigsten sieht noch die junge Magdalena aus, die mit dem reifgeschmückten Arm das Kreuz umschlingt. Alle drei haben verweinte Augen. Ihre Schmerzen sind nicht tief. Es ist hysterische Erregung, die sich in Weinkrämpfen zu entladen droht. Aber diese Menschen suchen die Erregung, um mit ihr zu spielen, ihre blasierten Gefühle bedürfen der stärksten Reize. Auf dem leeren Platz vor der Gruppe ist ein bezeichnendes Stillleben aufgepflanzt: Magdalenas Salbbüchse, ein Totenschädel und der Kinnbacken eines Toten. Wer weiß, ob nicht Totenköpfe zu dem beschaulichen Inventar mancher Frauenkammer der Zeit gehörten! Man sieht diesen Gestalten an, daß sie nach religiöser Extase fieberhaft als einem sinnlichen Genuß verlangten.

Wir blicken von ihnen auf zu dem toten Christus. Was hat uns der Künstler in ihm zu sagen?

Und da werden wir überrascht. Ein ganz anderer Christus als der des Thomasaltars. Die Gestalt, die eines Liebhabers zwar, die Taille stark eingeschnürt, wie von der Gewohnheit enger Gürtung. Aber das Antlitz, obwohl weichlich, von stillem Ernst. Ein religiöser Ton schlägt schwach an. Wie verzeihend breitet dieser Christus die Arme über eine Welt der Phrase: Herr vergib ihnen, sie wissen nicht, was sie tun.

Auf den Flügeln stehen je zwei Heilige, ein Herr und eine Dame. Die Golgathastimmung ist hier schon wieder aus. Die

Pärchen unterhalten sich gut, besonders Cäcilie und Johannes. Cäcilie spielt auf ihrer Handorgel, der Täufer streichelt sein Lämmchen. Schließt man den Altar, so erblickt man wiederum in Steinfarbe eine Verkündigung Mariä, über der in Rankenwerk die Heiligen Petrus und Paulus erscheinen. So löst sich auch hier, korrespondierend mit dem Thomasaltar, die bewegte Stimmung nach außen in der kühlen Reserve der Grisaille.

Stilistisch ganz nahe steht diesem Werk die K r e u z a b n a h m e i m L o u v r e. Von der gleichen Komposition Rogers beeinflußt, ist in ihr doch im wesentlichen kein Moment enthalten, das nicht schon im Kreuzaltar gegeben wäre. Christus, Maria und Johannes sind überdies dieselben Modelle. Auch die Tracht entspricht durchaus der Zeit. Es liegt daher kein Grund vor, das Werk (wie bei Aldenhoven) ein Jahrzehnt später anzusetzen. Auch ein Aufenthalt des Meisters in Paris — Aldenhoven begründet ihn mit der Auffindung des Werkes in einem pariser Jesuitensaal — läßt sich aus dem Bilde nicht herauslesen. Der Stil ist etwas vorgeschrittener als auf dem Kreuzaltar, aber Spuren neuer Einflüsse zeigen sich nicht. Im Gegenteil macht sich nur ein intensives Weitergehen auf einmal gewonnenen Grundlagen bemerkbar. Die Stimmung steigert sich zu einer schwülen Leidenschaftlichkeit.

. . . Der Schmerzenskrampf der Todesszene ist vorüber. Maria bricht ermattet zusammen. Johannes, noch schluchzend, stützt sie. Indessen sind die Männer gekommen, die den Leichnam herunternehmen. Die Komposition ist wieder sehr fein. Man sieht das Kreuz kaum. Die von dem Maßwerk des Bildes oben überschnittene Leiter mit den darauf stehenden Jünglingen verdeckt es ganz. Die Jünglinge lassen den Toten herab. Inbrünstig greifen die unten knieenden Frauen nach ihm. Die eine schmiegt die Wange an seinen starren Arm. Die andere — Magdalena ist es — greift nach seinen Füßen. Sie hat wieder die Salbbüchse vor sich hingestellt und — ihre Handschuhe darüber gelegt (!). Glückliche Magdalena, die Golgatha mit Handschuhen besucht! Dann sank sie nieder, im Niedersinken mit einem Blick auf den schönen Faltenwurf ihres Gewandes. Dabei blieb ihr noch Geistesgegenwart genug, die Augen von Tränen über-

fließen zu lassen und die Linke kummervoll an den Busen zu drücken; denn ihrer Rechten wird die Ehre zuteil Christi Füße zu halten.

Christus selbst ist in seiner Totenstarre schön. Der hilflose, nackte Körper, umgeben von einer überschwenglichen Fülle von Zärtlichkeit, die von schönen Frauen, anmutigen Jünglingen eifrig geübt wird, wirkt rührend. Ein Appell an das leichterregbare Bedürfnis nach Liebesbetätigung fühlender Frauen.

Dieser Christus, diese erschöpfte Madonna, diese kokette Magdalena — welches Spiel und Widerspiel von Gefühlsauslösungen wird hier getrieben! Erotisches Mitleid, mitleidende Erotik sind die Triebfedern, aus denen das Motiv sich entwickelt. Liebe also. Liebe in den raffinierten Nuancen der Ueberkultur, heimlich glimmender Inbrunst, versteckspielender Koketterie. Irdische Gluten, aus deren quälendem Qualm noch keine reine Flamme aufschlägt. Und doch ist Feuer darin, rotes Feuer, das unter niederdrückendem schwählendem Rauch heiß glüht und sehnsüchtig aufzüngelt.

Der Meister traf mit seinem Genre so sehr den Ton einer bestimmten Gesellschaftsklasse, daß der äußere Erfolg nicht ausbleiben konnte und somit die Versuchung nahe lag, auf diesem Gebiet zu verharren. Eine zweite Darstellung der Kreuzabnahme (Frau Meynell-Ingram in Temple Newsam bei Leeds) zeigt uns den Meister auf dem Höhepunkt der Richtung angelangt, die in krankhafte Sentimentalität ausartet.

Ein Stehenbleiben war nun aber doch nicht möglich, obgleich eine Weiterentwicklung nach der Seite der Ueberwindung des Erotischen hin jenseits der Grenzen des Meisters lag. Wir sehen ihn daher zunächst auf dem Wege technischer Vervollkommnung fortschreiten.

Aus dieser Zeit ist vielleicht die Darmstädter Madonna mit den hl. Augustinus und Adrian, eine kleine Tafel von bezauberndem Farbenreiz. Der Künstler hat hier in engem Rahmen, das Motiv behandelt, dem Giorgione in seiner Madonna von Castelfranco den unvergleichlich großartigsten Ausdruck gegeben hat: die Jungfrau umgeben von den Vertretern des Lehr- und Wehrstandes, dem Priester, dem Ritter.

Nun aber ist das 16. Jahrhundert angebrochen, die Epoche großer Willensentfaltungen und auch die kölnische Kunst, wenngleich unrettbar ihrem Verfall entgegenschreitend, lenkt in den großzügigen Stil der Zeit eines Dürer, eines Rafael, eines Michelangelo ein. Wir sehen bereits den Sippenmeister in seinen Domfenstern eine monumentale Proportionalität entwickeln. In gleicher Weise gerät jetzt auch der Thomasaltarmeister in den gesteigerten Stil.

Dürer malt 1507 sein mächtiges Adam- und Evabild, Baldung kommt mit seinen ersten großen Kompositionen heraus, Kranach folgt bald mit seiner Venus (Eremitage).

In diese Jahre etwa reiht sich der Bartholomäusaltar (München, Pinakothek) ein, mit den zweifellos dazu gehörigen Flügeln in Mainz und London. Er bezeichnet eine neue Phase des Meisters. Die erste war die vorkölnische, in der Schongauer nebst mittelrheinischen und niederländischen Einflüssen herrschte, die zweite, um die Wende des Jahrhunderts, 1599 bis 1502 oder 03, charakterisiert sich durch den leidenschaftlichen Stil, in dem gelegentlich, wie in der Gestalt des Johannes[1] noch mittelrheinische Einflüsse auftauchen, die dritte und letzte bedeutet das Einmünden der kölnischen Kunst in den Geist der deutschen Hochkunst überhaupt und für den Künstler insbesondere das Ausleben in großen Linien.

Noch immer ist Religion Mode. Noch immer findet sich die elegante Welt in der Märtyrervermummung, wie heutzutage im Wohltätigkeitsbazar. Vielleicht war die Werkstatt des Meisters ein Sammelpunkt, wo die jeunesse d'oré von Köln gern zusammentraf. Die schönen Damen überbieten sich im Kult ihrer Reize. Sie können es hierin ruhig mit den venezianischen Schönheiten aufnehmen.

Jetzt steigert der Meister seine Sprache zu dithyrambischem Schwung. Auf dem Bartholomäusaltar rauscht und knistert es

[1] In der Darmstädter Galerie befindet sich eine Kruzifixusdarstellung, Christus zwischen Maria und Johannes (Nr. 175), dem engern Hausbuchmeisterkreise zugehörig, vielleicht dem Hausbuchmeister selbst. Der Johannes schön frisiert, sehr affektiert. Er steht dem Johannes des Kreuzaltars und der Kreuzabnahme nahe; doch dürfte offen bleiben, wer hier der beeinflußte Teil war. Vielleicht wirkte hier der Thomasaltarmeister schon auf die mittelrheinische Schule zurück.

von phantastisch gerafften Frauenkleidern. Ueber schön geschwungene Nackenlinien rieselt goldbraune Lockenflut. Sieben Gestalten treten uns von dem geöffneten Flügelaltar entgegen: Johannes und Margareta: Agnese, Bartholomäus, Cäcilia; Jakobus min. und Christina. Mittelstück und Flügel bilden eine Reihe. Sonst pflegte man in die Mitte irgend eine Hauptszene der christlichen Heilswahrheiten zu setzen oder zum mindesten ein Stück aus einer Heiligenlegende. Hier scheint der Maler oder der Besteller des alten Brauches vergessen zu haben. Wir sehen nur Gestalten, einzelne Gestalten, losgelöst von den Beziehungen zu irgend einem christlichen Hauptmotiv, Menschen, die um nichts willen da sind, als sich in ihrer Schönheit zu zeigen.

St. Bartholomäus ist ein stattlicher Apostel. Er hält das Messer, sein Attribut, wie man eine Rose trägt; und blickt zärtlich darauf mit dem galanten Lächeln eines Weltmannes, dem die Ehre zuteil geworden die zwei schönsten Damen zu Tisch zu führen. Diese beiden Schönen sind freilich erlesene Erscheinungen, insbesondere Agnese zur Rechten des Heiligen. Sie trägt über, einem knappen Sammtkleid ein prachtvolles Uebergewand, reich gemustert mit Edelsteinen und am Saum mit einer Perlenborte besetzt. Der Mantel ist mit zwei mit Ketten verbundnen kostbaren Agraffen gehalten. Sie stellen ein Fischweibchen und einen Meermann vor, Prachtstücke der Goldschmiedekunst. Um den Hals liegt eine breite herrlich gearbeitete Juwelenkette. Ueber die knappen vorne geknöpften Aermel fallen lose Ueberärmel von seidnem Schleierstoff. Ein seidnes Schleierlein ist, sehr anmutig das exotische Diadem haltend, über die Stirne gelegt und unter das Kinn gebunden. Das volle Haar flutet in reichen Wellen offen über die Schultern.

Eine Gestalt von unvergleichlicher Schönheit und Vornehmheit. Man kann an ihr Kostümstudien machen. So fällt hier der Handschuh auf, der nach der Mode auf dem Rücken und am Ringfinger geschlitzt ist. Auch die quastenbehängte Schutzdecke, in das das hl. Buch, in dem sie liest, gehüllt ist, verdient Beachtung. Aus der Kostbarkeit der Toilette und Gebrauchsgegenstände läßt sich mancher Schluß auf den Stand der jeweiligen Kultur schließen. Der Sippenmeister und der Thomasaltarmeister ergänzen sich hierin als Zeitberichterstatter

vortrefflich. Jener als Schilderer des behäbigen Bürgerstandes, dieser als Glorifikationspoet der schöngeistigen Elité von Köln.

Schwere, originell gemusterte Brokate, seltne Schmuckstücke in aparter Anwendung, Sammete, reizvolle Schleier, zierliche Schuhe, erlesene Geräte — das ist der immerwiederkehrende Apparat, mit dem der Meister arbeitet. Von den religiösen Problemen hat er sich jetzt abgewendet und huldigt allein dem Kulte der Schönheit. Hierin auf dem Wege vorangehend, den bald danach der freilich ungleich genialere Baldung beschreitet.

Der Rausch der Renaissance beginnt zu wirken. Das knistrige Gelock rieselnden Frauenhaares, das der Meister jetzt mit einer Leidenschaft malt, wie einst den Schmerz um Christi Tod, ist eine Materie, wie geschaffen, um neue Rhythmen zu erfinden.

Ganz anders als im vorhergehenden Jahrhundert wird nun das Haar als bewegte Masse begriffen. Früher strichelte man die Lichter fein heraus. Der letzte, der dieses Verfahren übt, ist der oben genannte Schüler des Sippenmeisters (S. 98). Der Thomasaltarmeister selbst strichelte in seinen früheren Werken. Im Bartholomäusaltar aber bleiben im Licht die Strichelchen aus und verlaufen nur aus dem Schatten herein. Ferner sind es keine geraden Linien nebeneinander, sondern Kurven, Schnörkel, wodurch der Eindruck des üppigen, kräuselnden Flutens entsteht. Der Barock der Gotik ist verlassen; jener des 17. Jahrhunderts bereitet sich vor.

Die Heiligen sind in großen Proportionen in den Rahmen komponiert. In den Männern, namentlich dem hl. Andreas der Mainzer Tafel, drückt sich besonders die Freude an großer Formenbildung aus. Sie haben etwas abenteuerliches. Schon in dem Täufer vom Kreuzaltar vermummt sich ein Stadtherr als struppiger Waldmensch. Der hl. Andreas gleicht aber einem wirklichen Wüstenheiligen. Einem Einsiedleroriginal, das der Maler als Modell aufgetrieben hat, um es als wirksamen Gegensatz zu den Typen der Hyperkultur auszuspielen.

Die deutsche Kunst hat hie und da einen Hang, Heilige als Giganten aufzufassen. Heidnische Thursenphantasien tauchen gelegentlich auf. So in dem hl. Christophorus, der riesengroß an die Wand des Kirchenschiffs gemalt wird. Den Gipfelpunkt in

solchen Darstellungen erreicht der merkwürdige Grünewald; auch Baldung in seinem Gottvater des Freiburger Altars entwirft einen Helden. In diese Auffassung herein spielt der Thomasaltarmeister mit seinem Andreas, den er auf sein Balkenkreuz gestützt, ruhig in das Theater, das sich um ihn abspielt, blicken läßt.

Erwähnt sei hier auch, daß des Meisters Gestalten keine Nimben haben, eine Neuerung, die einen Bruch mit der alten Zeit bedeutet. Auf dem Jugendwerk der Sammlung Hainauer hat die Madonna noch einen Scheibennimbus. Als der Künstler nach dem heiligen Köln kam, legte er den Brauch ab.

Der Meister hat uns nicht viele Werke hinterlassen: aber in ihnen seltsame Bekenntnisse. Bekenntnisse einer leidenschaftlichen Natur, die ihr Feuer in tausend Nichtigkeiten verspritzte, wie die Irrlichter in Goethes Märchen ihr Gold: einer Natur, die, nach Großem ringend, vor jeder Erhebung in ein Lachen ausbrach und den pathetisch begonnenen Satz mit einer Phrase endigte; einer Natur, die immer wieder der Sklave des Augenblicks wurde, und in diesen Augenblicken nichts entwickelte als reiche, malerische Mittel, herrliches Kolorit, plastische Anschauung, Originalität der Konzeption, Geschmack und Geist, — kurz alle Kräfte, um in letzter Potenz das — schuldig zu bleiben, was damit hätte geleistet werden können.

Das große Fehlende in dieser Kunst ist — ebenso wie bei dem Sippenmeister — die Seele. Die leidenschaftlichen Akzente dürfen uns darüber nicht täuschen. Dennoch muß gesagt werden, daß der Thomasaltarmeister stärkere Anläufe nach seelischer Ausdrucksgestaltung machte als sein Kunstgenosse. Die Seele ist da, aber sie kommt nicht zum Siege. Manchmal, besonders vor dem Kreuzaltar, gewinnt man die Ueberzeugung, als ob der Meister selbst an den Gefühlsaffektationen, die er darstellt, gelitten habe. Vielleicht war er eine jener unglücklichen Naturen vom Schlage des Augustinus, die lebenslang zwischen Zweifeln und Extase, Wollust und Askese, Schwachheit, Fieber, «Winden der Eitelkeit» und religiöser Sehnsucht und Erleuchtung hin- und hergeworfen werden. Wer kennt die Tiefen der Menschenseele?

In dem Kreuzaltar auch ist es, wo wir den Meister zu einem eigenartigen Hilfsmittel des Stimmungsausdruckes greifen sehen. Er erfindet Gestalten, kleine Bübchen mit Flügeln, die die Gefühle, die in den Menschen vorgehen, wiedergeben. Keine Schwalbenengel, aber auch keine Putten, wenngleich diesen verwandt. Geister der Seele möchte man sie am ehesten nennen.

Diese Geisterbübchen läßt er in Scharen heranschweben, zum Kreuz. Sie kommen mit brennenden Kerzen und geschwungenen Weihrauchfässern. Es flammt und rauscht und raucht durch die Luft. Der Weihrauch dampft, die Wachslichter wehen im Winde — da grüßt uns noch einmal der ganze, hinreißende Zauber der kölnischen Kunst, noch einmal das alte Wesen der Schönheit und Poesie dieser Schule, der feierliche Geist, die Prozessionsstimmung.

Und die am Kreuze angekommen sind, bezwingen in wildem Ungestüm ihren Schmerz, sie ringen die Aermchen, pressen die Fäuste an die Augen. Das ist wirklicher Schmerzensausbruch, ganz anders als die stilisierte Klage der Maria und des Johannes unterm Kreuz. In diesen leichten Wesen der Phantasie tat sich der Meister keinen Zwang an. Er ließ sie natürlich und unbewacht gebahren, während er uns bei seinen Menschen nie vergessen machen kann, daß sie sich beobachtet und kritisiert fühlen.

Dieser Umstand gibt uns einen Schlüssel zu dem Rätsel dieses Künstlers. Er zeigt uns den Meister eben in den Grenzen der Gesellschaftsmalerei befangen, einer Kunst, die danach strebt, im Menschen den Standestypus auszulösen. Innerhalb dieser Grenzen hat der Meister zweifellos großes geleistet. Wir müssen ihm dankbar sein, daß er uns, wie kein anderer, Typen der höheren Gesellschaft seiner Zeit überlieferte und wenn wir trotzdem vor seinen Bildern von dem Verlangen nach einem Mehr erfaßt werden, so ist das im letzten Grunde doch nur ein Beweis, daß in dieser Kunst, wenn auch noch so versteckt, etwas lebt, das sich unserm Verlangen gegenüber rechtfertigen möchte!

IV.

DIE LETZTEN GROSSEN MEISTER.

Wir nähern uns den letzten Erscheinungen. Seit dem Jahre 1460 etwa geht die kölnische Kunst einen bestimmten Weg. Er führt langsam, aber sicher in die Niederlande. Mit den ersten Künstlern, die rheinab wanderten, entschied sich das Schicksal. Zwar hielten süddeutsche Strömungen, von Schwaben, vom Mittelrhein, starkes Gegengewicht, ein halbes Jahrhundert lang. Dann aber siegt endgültig die niederländische Kunst, seltsamerweise in einer Zeit, wo sie selbst in einem Niedergang begriffen ist, wo sie dem Italianismus verfällt, der sich nun auch nach Köln verschleppt.

Hatten die zweite Hälfte des Jahrhunderts Eyck, Roger, Bouts und David beherrscht, so sind es jetzt die Schulen von Leyden und Antwerpen, die die stärkste Anziehung üben. Köln wird nahezu Filiale der beiden Richtungen.

Der führende Hauptmeister der Leydener Schule ist Cornelis Engelbrechtsen. Er ist der Lehrer des Lukas van Leyden und des Meisters von St. Severin. Mit ihm dringt der Geist der holländischen Kunst, die sich jetzt schon streng vom Stil der südlichen Niederlande scheidet, in Köln ein.

Der Meister von St. Severin, von Kugler so benannt nach der Legende des Heiligen in der Severinskirche, ist aller Wahrscheinlichkeit nach ein Holländer. Man möchte Leyden, die Geburtsstadt Rembrandts, als seine engere Heimat annehmen. Wenigstens liegt der Geist der Landsmannschaft Rembrandts in seiner Kunst.

Es muß hier vorausgeschickt werden, daß Aldenhoven und mit ihm die neuere Forschung eine Teilung des Werkes dieses Meisters vorgenommen hat. Man wollte in einigen Bildern, die in einem eigenartigen Kolorit durchgeführt sind, eine jüngere Werkstattkraft erkennen. Wenn ich es trotzdem wage, das ganze Werk dem Meister zurückzugeben, so geschieht es, weil es mir nicht möglich ist, die Grenze zwischen den angeblich zwei Persönlichkeiten zu bestimmen. Mir scheint, daß es sich hier um einen ähnlichen Fall handelt wie mit der Pseudogrünewaldfrage. Wie dort aus dem Werk Kranachs eine neue Individualität herauskonstruiert wurde, um sie dann später wieder in dieses hineinverschwinden zu lassen, so dürfte auch vielleicht der interessante Versuch von dem Severinsmeister einen Meister der Ursulalegende abzuscheiden, ein hypothetischer bleiben.

Wenn wir die Entwicklung des Meisters genau betrachten, so zeigt sich in ihr nirgends etwas fremdes, nirgends ein Charakterzug, der nicht schon in den Jugendarbeiten enthalten wäre; eine Stilwandlung dagegen allerdings, die sich aber ganz allmählich vollzieht, und zwar von einem herb zeichnerischen Stil in einen solchen der Formenauflösung in Licht. Als Jugendarbeit bezeichne ich den Altar der Sammlung Weber, als letztes bekanntes Werk die Ursulalegende. Wenn wir vergleichend von dem einen zum andern blicken, so finden wir etwa eine Entwicklung wie bei Rembrandt von einem seiner frühen Bildnisse, wo er unter dem Einfluß Thomas de Keysers stand bis zu den Werken des braungoldigen Tons seiner Glanzzeit. Freilich, große Unterschiede von dem einen zum andern, aber doch nicht solche wie sie zwischen zwei Menschen, und wenn es auch Lehrer und Schüler ist, bestehen. Nirgends taucht eine zweite Natur auf, und nirgends sehen wir, wie es doch bei einem Schüler der Fall wäre, eine Nachahmung des älteren Stiles, sondern nur logische Fortentwicklung.

Der Meister ist in den ersten beiden Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts tätig. Genauere Daten sind bis jetzt nicht zu bestimmen. Er kam offenbar von Leyden aus der Schule des Engelbrechtsen. Vielleicht auch war er in Brügge, wie Aldenhoven meint und lernte dort Gemälde von Memling kennen. In

Köln, wo wir uns nun den Sippenmeister und den Thomasaltarmeister als rivalisierende Elemente denken müssen, schloß er sich zunächst dem ersteren an, dessen Wesen ihm gewiß besser zusagte, als die oberdeutsche Art des anderen.

Aus dieser ersten Zeit stammt zweifellos das von dem Sippenmeister beeinflußte Triptychon, das sich heute in Hamburg in der Sammlung Weber befindet. Das Mittelstück, die Kreuzigung, hat Verwandtschaft mit dem Richtericher Altar (Brüssel), dem Jugendwerk des Sippenmeisters. Der Christus ist zum Teil Kopie. Man vergleiche die tiefgedrückte Dornenkrone, die die Stirn über sich frei läßt, die weitgeöffnete Seitenwunde, von der das Blut am Schenkel hinabfließt, die plumpen, verschwollenen Füße. Bei dem Severinsmeister sind jedoch die Proportionen weniger gelungen. Die Arme sind zu dünn und die Beine zu kurz und schwach geworden. Der Grund lag wohl darin, daß er sich zu ängstlich an das Vorbild hielt, das, ein kleiner, mäßig gedrungener Körper, seiner Hand zuwider ging. In den übrigen Figuren legte er sich diesen Zwang nicht auf und sie wurden besser. Freilich, etwas sonderbare Erscheinungen große, schlanke Menschen mit schmalen, hohen Köpfen und unglaublich langen Nasen. Die langen geraden Nasen mit etwas vorwärtsgehenden Kuppen geben den Gesichtern im Verein mit geradeaus gerichteten, in der Erregung weit aufgerissenen Augen etwas einfältiges und langweiliges. Doch tut man dem Meister unrecht, wenn man darüber die Geduld verliert. Man hört bei ihm besonders stark das holländische Idiom, Dialekt geradezu, die breite, schleppende Aussprache der Vokale. Dieselbe Eigentümlichkeit, die uns in der holländischen Romanliteratur, im holländischen Humor leicht ermüdet.

Auf den Flügeln des Triptychons lernen wir den Meister schon besser kennen. Da tritt der flüchtige Einfluß des Sippenmeisters zurück. Eher klingt auf dem einen Flügel etwas an Bouts an. Es ist die Taufe Christi. Wieder die langen Gesichter: aber vergeistigt. Christus mit leichtem Backenflaum ist der Typus eines protestantischen Theologen. Man möchte ihm die charakteristischen Bäffchen umbinden. Johannes kniet mit einem Buch am Ufer und gießt mit der flachen Hand Wasser auf Christi Scheitel. Am anderen Ufer kniet ein Engel,

des Erlösers Gewand haltend. Im Hintergrund ist die Predigt des Täufers dargestellt. In der Höhe umschweben Gottvater zwei Engel in langschleppenden Gewändern. Die ganze Auffassung des Bildes bezeugt eine Anschauung auf streng evangelischer Grundlage, dem Geist des Puritanismus entsprechend. Vielleicht gehörte der Künstler einer jener frühen Gemeinden an, die in Holland den Boden für die Reformation bereiteten.

Der andere Flügel stellt die Enthauptung des Täufers dar. Die Komposition ist nach einem Stich des Israhel van Meckenem. Der Künstler entwickelt hier bereits sein ausgezeichnetes Erzählertalent. Der mit einem Mantel überdeckte kraftvolle Körper des Enthaupteten; der Henker daneben, der Salome mit ernstem Blick das Haupt reicht; Salome selbst, die es mit weitvorgestreckten Armen, daß das Blut ihr Kleid nicht beflecke, empfängt; vier umstehende Männer, die ihr Grauen hinter regungslosen Mienen verbergen: vom Hintergrund her der dröhnende Aufmarsch Gewappneter, die den Heiligen zum Kerker führen: rechts oben der Blick in die reiche Halle, wo Herodes mit Herodias tafelt, Salome eben herantritt mit dem Haupt auf der Schüssel und die Mutter mit dem Dessertmesser nach den gebrochenen Augen des Hauptes sticht; Gäste und Diener rings herum, die lautlos dem Greuel zusehen. Das sind Szenen, in knapper Drängung zu einem Bild vereinigt, von erschreckendem Realismus, aber in der Ruhe ihrer Wiedergabe imposant. Das ist der erzählende Chronist, der zugleich die Ereignisse psychologisch zu gliedern sucht, der Dichter, der über den Dingen steht. Wir werden an Shakespeare erinnert.

Nun malt der Meister eine Anbetung der Könige. (Köln, Museum). Das Phlegma weicht. Die wie in einem Zerrspiegel ins unmäßig lange verzogenen, häßlichen Köpfe sind nicht mehr teilnahmslos; nur von einer großen Mäßigung des Ausdrucks. Aus dieser Zeit stammt vielleicht der 20 Bilder (auf Leinwand) umfassende Zyklus der Severinslegende in St. Severin. Auch hier ein Realismus, der fast an Naturalismus grenzt und jenes charakteristische schleppende Tempo. Aber dabei ein neuer Kolorismus, eine dezente Farbenkunst, in der Zukunftswerte schlummern.

Etwas blaß sind seine Farben; die starken Durakkorde der älteren und gleichzeitigen deutschen Kunst abgetan; aber es lebt eine starke Steigerungsfähigkeit nach dem Lichte in ihnen. In dem «Christus vor Pilatus» (Köln, Museum) einem prachtvollen Werk, das den Meister auf dem Höhepunkt seiner Kraft zeigt, sehen wir die Lichtbehandlung zu einer wunderbaren Stimmungseinheit ausgewertet. Die ganze Szene ist in warmes Helldunkel getaucht, das den strengen Köpfen inneres Leben verleiht und auch die stofflichen Details, die Gewänder, die Waffen, die Rüstungen zu höherer, malerischer Wirkung bringt.

Jetzt mildert sich auch die Schärfe der Konturen. Der übermäßig lange Gesichtstypus wird aufgegeben oder kehrt doch nur bei einigen Köpfen wieder. Der famose Charakterkopf des Christus am Arme zerrenden Soldaten ebenso der Kopf des hinter Christus stehenden lachend zurückblickenden Mannes weist runde gedrungene Proportionen auf, desgleichen erscheint auch im Hintergrund bei der Stäupung Christi die kurze, dicke Figur eines Schergen.

Hier also vollzieht sich eine Stilwandlung. Des Meisters Kunst wird reicher und sehnt sich aus der einseitigen Typenbildung, in der sie bisher befangen war, heraus. Die einstige Starre löst sich. Die einzelnen Köpfe, allesamt Charaktere, zwingen uns, bei ihnen zu verweilen. Wie zart demütig ist der Christus erfaßt! Wie originell, — durchaus nicht übertrieben roh wie sonst auf mittelalterlichen Bildern, — die Soldaten, jeder in seiner Art, einfältig, witzig, verschlagen, dienstbeflissen! Und dieser Schar gegenüber der Pilatus! Ein psychologisches Meisterstück. Die deutsche Kunst hat keinen besseren Pilatus aufzuweisen. Wie dieser Mann dasitzt, wie er auf Christus blickt, wie seine Finger auf dem Tisch trommeln, während seine Miene und Haltung die innere Unentschlossenheit zu verbergen suchen — das ist das Bild der Charakterlosigkeit, der sanktionierten Neutralitätsbequemlichkeit, des Verbrechertums unter dem Deckmantel der Würde, mit einem Wort das Urbild des Pilatus, wie es nur noch von Rembrandt übertroffen wurde.

Wir stehen vor neuen Problemen: der Auslösung der

Psyche aus dem Kanon des formalen Prinzips. Der Künstler eilt hierin seiner Zeit voraus. Zwei Flügelbilder in St. Severin zeigen ihn diese Spur weiter verfolgen. Der krasse Realismus ist jetzt überwunden. Der Meister, der ähnlich wie die Künstler des ausgehenden 19. Jahrhunderts eine Zeitlang sein Heil in einem abstrakten Häßlichkeitskultus gesucht, kommt in der Reife seiner Jahre zu der Erkenntnis, daß die Wahrheit sich nicht auf das häßliche beschränkt, daß das Streben nach größter künstlerischer Ehrlichkeit sehr wohl auch das Suchen nach Schönheit zulasse.

Die beiden Heiligenpaare auf den oben genannten Flügeln, weisen in diesem Punkt erfreuliche Fortschritte auf. Wenn wir die Frauengestalten St. Helena und St. Agatha gegen der Madonna oder Ursula auf der Anbetung der Könige vergleichend betrachten, fällt es auf, wie sehr der Meister an psychologischer Vertiefung gewonnen hat. Beide Frauen haben nach den langnasigen Typus, aber anstelle der oft grämlich schläfrigen Blödigkeit und Kälte der früheren weiblichen Gestalten ist eine feine Anmut und Würde getreten. Agatha zeigt noch den früheren Typus, aber veredelt. Helena ist eine stolze Matrone mit sehr lieblichen Gesichtszügen. Ihr Partner, der hl. Stephanus hat ru nde Kopfbildung. In den Augen und um den feingesc hwungenen Mund liegt wunderbares Leben. Eine hohe Meisterschaft entwickelt der Künstler auch in der Wiedergabe zartrötlich blühender Hautfarbe.

In diesen Eigenschaften sind die glänzendsten Bedingungen zur Porträtmalerei gegeben und der Künstler findet denn auch auf diesem Gebiete Betätigung. Er ist der erste, der in Köln selbständige Bildnisse malt. Die Sitte des Porträtierens, die z. B. in Nürnberg schon seit Jahrzehnten geübt wurde, scheint in Köln nur sehr langsam Anklang gefunden zu haben. Dann aber allerdings auch wird sie geradezu krassierend.

Wir haben von dem Severinsmeister zwei Bildnisse von erlesener Qualität. Das eine (Frau Dr. Virnich, Bonn) stellt eine alte Frau dar. Halbfigur auf rotem Grund. Schwarze pelzgefütterte Jacke, weiße Haube. Die verarbeiteten Hände, mit Ringen geschmückt, halten den Rosenkranz. Der fein silhouettierte Kopf in Dreiviertelprofil ist mit außerordentlicher Liebe

gemalt. Eine Bürgersfrau, die mit strengem Blick über der Ordnung des Hauses wacht und der dabei der Sinn für die feineren Genüsse des Lebens nicht abgeht, nach dem Grundsatz: saure Wochen, frohe Feste; Tages Arbeit, abends Gäste. So möchte man sich die Mutter des Künstlers vorstellen.

Das andere Bildnis (Peltzer, Köln) stellt eine junge Frau dar. Wiederum Halbfigur, die Hände in den weiten übereinandergeschobenen Aermeln nach Nonnenart verborgen. Sie trägt ein violettes Kleid, das sich schmuck gegen den grünen Grund abhebt und ein das Gesicht lieblich umrahmendes niederländisches Häubchen. Aus diesem Rahmen blickt ein zartes Antlitz, in das physische Leiden und vielleicht stille Sorgen ihre Schrift gegraben haben. Die Augen haben wieder das eigentümlich aufgerissen starrende; aber nicht blöde, sondern eher wie von dräuenden Visionen erschreckt. Ein krankhaft nervöser Zug liegt auch um Nase und Mund. Das Bildnis ist herrlich gemalt. Es kann sich ruhig neben des berühmteren Holbein Werken sehen lassen. Steht schon das Porträt der alten Frau auf einer sehr hohen Stufe, so sehen wir in diesem Gemälde, das jedenfalls einige Jahre später entstand, den Meister wieder in einer neuen Phase angelangt. Er durchleuchtet jetzt gleichsam die Materie mit Seele. Das warme Helldunkel dämpft sich auf kühlere Töne ab. Das blühende Inkarnat weicht einem bleicheren. Alles Stoffliche löst sich, wird durchsichtig. Unaufhaltsam geht der Meister den Weg zu Rembrandt.

Den Höhepunkt dieser Phase bezeichnet das Gemälde «Ein Engel erscheint der hl. Ursula» (Köln, Museum). Das Bild gehört einem Zyklus an, der heute in die ganze Welt verstreut ist. Die verschiedenen Stücke sind nicht gleichwertig. Gewiß waren zum Teil Schülerhände tätig. Bei einer so großen Folge, 18 Bildern, ist das selbstverständlich, um so mehr als der Meister damals wohl schon in vorgerücktem Alter stand. Die genannte Tafel gehört ihm allein zu. Aus diesem Werk spricht eine wunderbare Abklärung, die sich seit langem in des Meisters Schaffen vorbereitete, aber zugleich ein schwermütiges Bekenntnis leidensvoller Erfahrungen. Nur eine Seele, die gelitten hat, vermag zu solchen Aeußerungen zu gelangen. Eine ganz eigene Sprache redet da zu uns. Nie noch

wurde so eine Legende erzählt. Früher berichtete man Tatsachen mit kleinen Randglossen. Hier aber ist aus dem Gang der Geschehnisse der psychologische Vorgang herausgegriffen.

Die Legende ist bekannt. Der britischen Königstochter Ursula, der Verlobten des Prinzen Aetherius, erscheint ein Engel, der ihr befiehlt, eine Romfahrt und zwar noch vor ihrer Hochzeit zu tun. Sie gehorcht dem Befehle, zieht mit 11,000 Jungfrauen nach Rom und wird auf der Heimreise samt ihrem Gefolge und ihrem Verlobten, der ihr bis Mainz entgegenzieht, bei Köln von den Hunnen überfallen und getötet. Dieses ganze Martyrium sagt ihr der Engel voraus, und diesen Moment psychologisch auszumalen, nahm sich der Meister zur Aufgabe.

. . . Es ist Nacht. Ursula schlief. Da machte sie eine plötzliche Helligkeit auffahren. Vielleicht hörte sie auch ihren Namen rufen. Ihr Bett ist hell wie am Tage. Sie kann das Muster der Decke deutlich unterscheiden. Und ebenso deutlich sieht sie am Fußende ihres Lagers jemanden stehen. Eine Gestalt in priesterlichem Gewand und großen, großen Flügeln. Sie streifen den Wäschebeutel, der vom Baldachin des Bettes herabhängt. Ganz deutlich unterscheidet sie das alles. Und die Gestalt spricht, ohne sie anzusehen, eintönig in den leeren Raum hinein: Nach Rom! Nach Rom!

Und dann beschreibt sie den Weg, hin und zurück. Und sie hebt die Hand und zählt an den Fingern die Städte herunter wo sie landen soll. Basel, Mainz, Köln . . . Wir fühlen, bei dem Worte Köln muß die Gestalt verschwinden und Ursula weiß nun, daß sie in Köln sterben wird.

Eine Szene von einer schaurigen Eindringlichkeit, noch erhöht durch den Gegensatz der andern, lieblichen, die sich im Hintergrund abspielt. Dort sehen wir durch eine offene Türe in das Treppenhaus, wo Ursula sich von der Mutter verabschiedet. Zwei Jungfrauen mit Fackeln stehen wartend daneben. Die Mutter sagt der jungen Braut ein zärtliches Wort. Die Tochter neigt sich mit einem: Gut Nacht, liebe Mutter! auf deren Hand. Wenige Stunden später empfängt Ursula die Ladung des Todes.

Todesahnung ist das Motiv der Darstellung. Mit unheimlicher Deutlichkeit drückt sie sich in den Gestalten aus, in der matten Schemenhaftigkeit des Todesboten, in dem tiefen Schreck

Ursulas, die halb aufgerichtet, zitternd der Botschaft lauscht, in den dämonischen Gegensätzen von Licht und Schatten aber auch, überirdischem Licht, das um den Engel her aufflammt, nächtigem Dunkel, das vor ihm weicht.

Das ist schwermütige, nordische Phantasie, wie wir sie schon aus germanischer Urzeit kennen, aus der Sprache der Edda, wo es von dem lichten Baldur heißt, er habe schwere Träume oder von der Zwerge Orakelsprüchen:

Thrains Ausspruch ist schwerer Traum,
Dunkler Traum ist Dains Ausspruch.

Das ist die Sprache der germanischen Literatur. So schildert Shakespeare Träume, Visionen, Erscheinungen; so baut Maeterlinck seine schwerblütigen Schicksalsstimmungen auf, so Hauptmann seine leid- und lichtvollen Traumdichtungen. Das dunkle, schwermütige, grüblerisch fatalistische im Gegensatz zu dem konkreten Idealismus des Romanen.

Aus der Leydener Schule ist diese Kunst gekommen und wieder nach Leyden weist sie hinüber — auf Rembrandt.

Der Entwicklungsgang liegt klar vor uns. Von einem schroffen Realismus, einem nüchternen Wirklichkeitssuchen führt er langsam zu den Höhen eines die Wirklichkeit ablehnenden Idealismus, in dem sich aber zugleich ein tiefer Pessimismus äußert. Eine sehr ernste Lebensanschauung war von jeher das Merkmal des Meisters, im Alter löst sie sich in Resignation.

Es erübrigt noch einige stilistische Bemerkungen zu geben. Aldenhoven schreibt von den hier aufgeführten Gemälden der jüngeren Hand, die er in dem Werk des Meisters erkennen will, den Zyklus der Ursulalegende und die beiden Frauenbildnisse der Sammlungen Peltzer und Virnich zu. Damit wären so ziemlich die besten Stücke dem Hauptmeister genommen. Bleibt nur noch der «Christus vor Pilatus», der nun aber unbedingt auch gestrichen werden müßte, denn in diesem Gemälde spricht schon ganz der Meister der Ursulalegende zu uns. Hier haben wir dasselbe Herauslösen des psychologischen Moments aus dem geschichtlichen Stoffe wie in der «Erscheinung des Engels». Ueber eine solche Darstellungskraft des Situationspsychischen

verfügte aber in Köln so leicht kein zweiter Meister. Man wüßte dann mehr von ihm.

Der Christus vor Pilatus weist aber auch, wie schon oben bemerkt, rein stilistische Wandlungen auf, die den Uebergang von der Jugend zu den Alterswerken bilden. Hier haben wir bereits die weichere Modellierung, die rundlichen Typen gegenüber den früher ausschließlich langen. Uebrigens hat der Meister den langen Typus nie völlig abgelegt. In dem Engel auf dem Ursulabilde kehrt er wieder. Die Ursula selbst weicht freilich von früheren Frauenköpfen, der Salome z. B. wesentlich ab; aber noch lange nicht so stark wie beispielsweise Kranachs «tête carrée» von seinen frühen von Jacopo de Barbari beeinflußten weiblichen Typen. Die eigentümliche Stellung der linken Hand des Engels zeigt sich ganz ähnlich schon bei dem Täufer auf der «Taufe Christi» des Jugendwerkes (Sammlung Weber). Ein immerwiederkehrendes Merkmal sind die steif geradeausblickenden Augen. In der frühen Zeit wirkt der kerzengerade, «gestochene» Blick forciert. In dem Johannes, der auf der Weberschen Kreuzigung wie entgeistert zu Christus hinaufstarrt, kündigt sich aber doch schon der spätere Stil an, wie er in dem Bildnis der «jungen Frau» zum Ausdruck kommt. Der Meister wechselt in der Hauptsache mit zwei Charakteren, einem zart empfindsamen, nervös schreckhaften: Johannes (Kreuzigung) Johannes (Taufe Christi), St. Stephanus (Flügel in St. Severin), weibliches Bildnis (Peltzer), St. Ursula; und einem kühl besonnenen: Engel (Taufe Christi) Madonna, hl. Oswald und Ursula (Anbetung der Könige), Salome, Pilatus, Bildnis einer alten Frau, (Virnich) und Engel auf dem Ursulabild. Dazwischen natürlich verschiedene Nuanceen. Aber immer wieder kehrt der aufgeregt aber nicht lebhafte, sondern wie gelähmt starrende oder der wie in langsamem Ueberlegen ins Unbestimmte gerichtete Blick wieder.

Solche Eigentümlichkeiten können von einem Schüler nicht in dem Maße übernommen werden. Die beiden Bildnisse und das eine Ursulabild — nicht der ganze Zyklus — stehen somit in dem Werke des Meisters an ihrem Platze. Nimmt man das eine oder andere heraus, so reißt man damit m. E. eine Lücke ein. Zu bemerken bleibt wohl auch noch die sehr

hohe Reife, die gerade aus diesen Bildern spricht und weit eher auf die Autorschaft eines alten als eines jungen Künstlers schließen läßt.

Inwieweit die übrigen Ursulabilder dem Hauptmeister zugehören, kann hier nicht entschieden werden. Eine genaue Vergleichung der in den verschiedensten Sammlungen in Deutschland, Oesterreich, Paris, London verteilten Gemälde wäre nötig. Gewiß ist an dem Zyklus auch Jahrelang gearbeitet worden. Wahrscheinlich waren mehrere Gehilfen daran tätig. Einer von ihnen entwickelt sich als ein hervorragender Landschafter, nicht ganz unbeeinflußt von Memling und dem Thomasaltarmeister. Die Landschaften auf der Ankunft der hl. Ursula in Basel und Rom (Bonn, Provinzialmuseum) gehören zu den schönsten was auf diesem Gebiete die Kölner Kunst je hervorbrachte. Sind sie von dem Meister selbst? Dann hätte er sich erst im Alter nach dieser Seite hin entwickelt. Wahrscheinlicher ist hier das Wirken einer jungen Kraft, die auf ihrem weiteren Weg ausfindig zu machen, eine lohnende Aufgabe wäre.

Die Figuren sind zum Teil schablonenhaft, Werkstattarbeit; manchmal aber auch ganz fein. Wie z. B. die hl. Ursula selbst. Die Silhouette ihrer sich demütig vor dem greisen Papst neigenden Gestalt ist entzückend. Die richtige Märchenprinzessin aus Nordland. Aber diese Kunst treibt von der des Severinsmeisters ab.

Als ein Schulbild möchte ich auch die mit einem Ansatz zum Repräsentativen gemalte, «Madonna mit Heiligen» (Kat. 201 Köln, Museum) bezeichnen. Der Meister hat wohl einiges, vielleicht an der Mittelgruppe, daran gearbeitet; aber die Ausführung besorgten Schüler und zwar in der Hauptsache der Schüler, der die oben genannten Ursulabilder verfaßte. Der Typus der Ursula kehrt hier in der Katharina und etwas abgeschwächt in der Dorothea wieder. Den Hintergrund, dem ein Burghof als Mittelgrund vorgelegt ist, füllt wieder eine in zarten Umrissen leicht hingeworfene Landschaft. Die Vorhänge des Thronbaldachins werden von Engeln in großen Schluppen in die Höhe gehalten. Ein steif dekoratives Moment. Es ist eine Erfindung jenes Schülers, der auch auf dem einen Ursulabild

die Engel in ganz ähnlicher Weise mit der im Winde sich bauschenden Schiffsflagge beschäftigt. Hier wie dort kehrt auch ein Engel wieder, der im Gegensatz zu seinen langgelockten Brüdern kurzgeschorenes Haar trägt.

Somit schält sich also wohl aus dem Schulwerk eine Persönlichkeit heraus, der mehrere Arbeiten zuzuweisen sind, doch kommt ihr mit Ausnahme des landschaftlichen Teiles nicht der Rang zu, wie er dem Hauptmeister gebührt. Der Künstler ist ein gewandter Erzähler mit einer Neigung zum ornamental dekorativen, in der Hauptsache aber, was der Severinsmeister nicht ist, ein ausgezeichneter Landschafter. Speziell mit den fraglichen Hauptstücken, der Engelserscheinung und den beiden weiblichen Bildnissen hat er nichts zu tun.

Als ein Spätwerk des Meisters selbst möchte ich die Taufe der hl. Ursula aus dem Ursulazyklus bezeichnen. Sie zeigt müden Altersstil. Die Gesichter und Hände sind mit erlöschender Kraft gemalt. Zwei kleine Ministranten vielleicht von anderer Hand. Zusammengehalten ist die Szene durch ein mildes Helldunkel, das den Hauptmeister verrät. Besonders schön ist der Blick von der Taufkapelle in das dämmernde Kirchenschiff.

Als eine etwas fremde Erscheinung in den Kölner Kreis tritt Anton Woensam von Worms. Als sein Vater Jaspar gegen 1510 von Worms nach Köln übersiedelte, war Anton noch ein Kind. Von dem Vater, ebenfalls Maler, ist nichts wichtiges zu berichten, als daß er des öfteren die Ratsherrenwürde bekleidete, somit das ehrende Vertrauen der Kölner Bürger besaß. Der Sohn Anton geriet unter den Einfluß des Barthel Bruyn und des Joes van Cleve; gleichwohl schließt er sich nicht dem Charakter der Kölner Schule an. Er behält etwas derbes, spießbürgerliches. Seine Hauptwerke sind die hl. Sippe, ein Triptychon, dessen Mittelstück und linken Flügel der Freiherr von Heyl zu Worms, dessen rechten Flügel das Kölner Museum besitzt, sowie eine von 1535 datierte Kreuzigung im Kölner Museum.

Woensam zeigt sich darin vorwiegend als ein tüchtiger Zeichner. Besonders in dem Sippenaltar erfreut die kräftige Linienführung. Seine Köpfe und Gestalten haben etwas

robust kerniges. Der Künstler muß sich seine Modelle in der ländlichen Bevölkerung gesucht haben. Ganz von ferne klingt in manchen Einzelheiten der Stil Kranachs an. So in der Madonna mit dem schönen Lockenhaar, dem Charakterkopf des Alphäus. Und zwar der Stil, wie Kranach um 1518 malte. Vielleicht lernte Woensam den Wittenberger Meister im Jahre 1519 kennen, wo dieser als Abgesandter seines kurfürstlichen Herrn zur Huldigung Karls V. nach den Niederlanden reiste und sicher in Köln einigen Aufenthalt nahm.

Die Kreuzigung von 1535, ein Kruzifixus mit Heiligen, zeigt einen etwas veränderten Stil. Neben Bruyn, macht sich Joos van Cleve bemerkbar. Der Christus ist eine kraftvolle Holzschnittfigur.

Die flandrische und kölnische Eleganz fehlt hier völlig. Das hart derbe erklärt sich dadurch, daß der Künstler hauptsächlich für den Holzschnitt arbeitete, vielleicht ihn selbst handhabte. Verschiedene Holzschnittwerke führte er für die Kölner Karthause aus, für die er auch den Sippenaltar malte. Seine Haupttätigkeit lag somit mehr auf dem Gebiete der Kleinkunst. Er starb 1541.

Der letzte große Meister der Schule ist B a r t h e l B r u y n. Von ihm wissen wir wenigstens Namen, Geburts- und Todesdatum. 1493 erblickte er zu Wesel das Licht der Welt. 1515 taucht er in Köln mit seinem ersten datierten Werk der Krönung Mariä des Dr. v. Clapis auf und stellt sich darin als Schüler des Jan Joest von Kalkar vor. Er hat aber schon viel früher gemalt und zwar in einem ganz andern Stil, den er später völlig verließ. Auch einer von denen, die sich umkrempeln.

Wir haben einige Jugendarbeiten, die teilweise vor dem Einfluß des Jan Joest liegen. Er muß sie in sehr früher Jugend gemacht haben. Eine davon ist eine Maria selbdritt mit dem hl. Gereon und Stifter (Hamburg, Weber) eine andere die H e i m s u c h u n g M a r i a in der Wiesbadener Galerie, eine dritte darf in der V e r k ü n d i g u n g der Darmstädter Galerie, Nr. 255, erkannt werden. Letzteres Gemälde eine sehr leidenschaftlich in rot gestimmte Szene. Wir sehen hier, nach welcher

Seite sich das Talent entwickeln möchte. Die gehaltne Erzählerkunst des Jan Joest wird es nicht befreien können. Es bedarf eines andern Lehrmeisters. Und er kommt in Joos van Cleve.

Ob Bruyn bei ihm in Antwerpen war, ob er ihn in Köln kennen lernte, ist schwer zu sagen. Vielleicht trifft beides zu. 1515 malt Joos van Cleve für die Familie Hackeney den Tod der Maria, ein Motiv, das er später noch einigemal in Varianten wiederholt. Aus demselben Jahre stammt Bruyns erstes größeres Werk, die Krönung Mariä (Hax Köln). Er muß sich damals schon einige Zeit in Köln befunden haben. Flüchtige Stilnachahmungen des Sippen- und Severinsmeisters tauchen vorübergehend auf. Vielleicht fällt auch schon vor seine Kalkarer-Lehrzeit ein Kölner Aufenthalt und er kam um 1515 frisch von der Schule des Jan Joest. Fast scheint es so, denn die Krönung Mariä steht stark unter dem Einfluß dieses Meisters.

Der Typus der Maria gehört noch dem frühesten Jugendstil an, der Christus ist noch etwas unentwickelt. Der Gottvater ein freundlicher alter Herr. Von köstlicher Frische eine Schar lustiger Kinderengel, die unter dem Thronvorhang hervorquillt. Auf den Flügeln stehen in sehr schöner Landschaft die beiden Stifter Dr. jur. Petrus von Clapis als hl. Ivo und seine Frau Bela Bonenberg als hl. Anna.

Zum erstenmale kommt jetzt in Köln die Mode auf, sich selbst als Heiligen malen zu lassen. Die letzte Phase in der Entwicklung des Stifterbildnisses. Konnten wir bisher beobachten, wie im 15. Jahrhundert die Stifterfiguren von kleinen Devotionsmarionetten mehr und mehr zu der leiblichen Größe der Heiligen heranwuchsen, so sehen wir sie nun als diese selbst auftreten. Zugleich treten aber die Patrone zurück. Man wählt andere Heilige, solche, zu denen man irgend eine Beziehung des Berufes oder Charakters hat. Die Sitte stammt wahrscheinlich aus Italien, wo sie schon lange geübt wurde. Sie kam mit dem Humanismus nach dem Norden und fand besonders in Gelehrtenkreisen Anklang. Kardinal Albrecht von Brandenburg hatte viel Geschmack daran. Kranach mußte ihn einigemale als Kirchenvater Hieronymus, das Urbild frommer Gelehrsamkeit, darstellen. Wir wissen nicht, welche Beziehungen der fromme Magister des Rechtes Herr von Clapis und seine

Gemahlin zwischen sich und den Heiligen Ivo und Anna entdeckten, aber jedenfalls legten beide Wert darauf als dieses heilige Paar verewigt zu werden und ließen sich dem Usus zuliebe, daß man die hl. Anna stets als betagte Matrone darstellt, sogar als alte Leute malen, obwohl sie damals beide noch im besten Alter standen. Clapis war 35 Jahre alt, sieht aber auf dem Bild wie in den sechziger Jahren stehend aus; desgleichen auch seine Frau.

Es scheint, daß der junge Künstler mit seinem Werk die volle Zufriedenheit seiner Besteller erreichte; denn schon ein Jahr darauf lieferte er dem Dr. v. Clapis wiederum ein Bild «Die heilige Nacht» (v. Kaufmann, Berlin). Ein sehr schönes Werk, in dem sich Einflüsse von Jan Joest und Joos van Cleve kreuzen.

Joos van Cleve ging, früher wohl als Bruyn, ebenfalls aus der Schule des Kalkarer Meisters hervor. Er ließ sich dann in Antwerpen nieder, näherte sich dem Führer der dortigen Kunst, Quentin Massys, und vereinigte in sich den feinen nordischen Kolorismus mit der rauschenden Farbenkraft des Massys. Es lag nahe, daß die Beziehungen zu dem gemeinsamen Lehrer Bruyn und Joos van Cleve zusammenführten.

In dem Antwerpener Künstler fand Bruyn, das, wonach er trachtete, das schöne Feuer, den hinreißenden Schwung der Leidenschaft, die jähe Glut. Joos van Cleve war wohl geeignet einen jungen Menschen zu begeistern. Es sprüht und blitzt bei ihm. Das Rot ist seine Farbe. Rote Stoffe, Kleider, Decken, Teppiche, rote Früchte, roter Wein und viel Blut. Manche Gemälde sind in ihrer Wirkung ganz auf Rot gestellt. So die Kreuzabnahme bei Städel (Frankfurt); da liegt der bleiche, bläuliche Leib Christi. Eine Schüssel steht daneben mit blutigem Wasser. Man hat versucht die Wunden der Leiche zu waschen. Daneben die Nägel, an denen das Blut bereits rostet. Das viele Rot ist aufregend . . .

Zu einer anderen Stimmung ist es in der leidenschaftlichen Darstellung der Sammlung Kann (Paris) ausgewertet. Eine Madonna, die dem Kinde Wein zu trinken gibt. Seltenes Motiv. Sonst reicht sie stets nur Früchte. Aber diese Madonna hält ihrem Liebling ein Glas an die Lippen. Purpurn glüht der

Wein, wie das heilige Blut im Gralskelch und in Purpurglut wetteifern die lächelnden Lippen der Mutter, das Blut springt fast heraus . . .

Dieser faszinierende Meister wird für Bruyn entscheidend. Bruyn gerät ganz in seinen Bann. Er stürmt ihm nach mit der Begeisterung der Jugend. Und in gewissem Sinne ist diese Zeit seine glücklichste. Später erreicht er noch einen höheren Grad der Vollendung; aber der feurige Rhythmus, den Joos van Cleve entfesselt, erlahmt. Und vor allem die innere Freude, mit der er damals am Werk war, versiegt.

Warum? Vielleicht sind es neben dem persönlichen Naturell auch Zeitumstände, die die Schuld tragen. Sehen wir doch auch schon den neben Bruyn letzten großen Künstler, den Meister von St. Severin in einen resignierten Pessimismus einlenken. Bruyn aber lebt länger in das Jahrhundert hinein, das für Köln kein erfreuliches wird. In dem zweiten Jahrzehnt, für Bruyn also der Zeit der tiefhaftenden Jugendeindrücke, ist Köln der Schauplatz widerlicher Reibereien. Der eindringende Humanismus findet blutigen Widerstand seitens der Hochschule. Die kölnische Universität ist eine feste Zwingburg der Scholastik, die sich mit ängstlichem Konservativismus gegen jeden Luftzug von außen verschließt. Aber was jetzt um ihre Mauern braust, das ist kein Luftzug, sondern Frühlingssturm, das Brausen und Jauchzen einer neuen Zeit, einer aus jahrhundertelang still genährtem Verlangen plötzlich losbrechenden Religiosität, Sehnsucht nach Befreiung der Religion aus den Schlacken, die sich im Laufe der Zeit um sie gebildet.

Ganz Deutschland ist in Aufruhr. Wittenberg, Nürnberg, Basel — das sind die Siedepunkte, wo in jenen Tagen in heißen Wortkämpfen oft leidenschaftlicher gekämpft wurde als in mancher Schlacht.

So kommt der neue Geist auch nach Köln. Und auch Köln wird ein Schlachtfeld für den Kampf der neuen Zeit. Zwei Parteien stehen hart gegeneinander: die Universität und jene Schar fortschrittlich Gesinnter, die von den verschiedensten Idealen beseelt, unter dem weitläufigen Sammelnamen Humanismus die alte, morsche Welt aus den Angeln zu heben strebt.

Die Gestalten wechseln in der vorrückenden Zeit. Der

Kampf dauert fort. Zwei Jahrzehnte reichlich. Erst in den dreißiger Jahren wird es in Köln ruhig, totenruhig. Das alte Regiment reißt den Sieg an sich. Das heiße Freiheitsringen einer tapferen Generation war umsonst gewesen.

Die beste Zeit hatte der Humanismus wohl in den 20er Jahren, als ein gewisser Johann von Rheidt Bürgermeister war. Ein sehr gebildeter, freiheitlich gesinnter Mann. Um ihn sammelte sich rasch ein Häuflein Gleichdenkender. Rheidts Lieblingsidee war es, einen großen Humanisten von Ruf nach Köln zu ziehen. Er unterhandelte deshalb mit Erasmus von Rotterdam. Aber gleichzeitig erließ der Rat ein Verbot gegen Verbreitung ketzerischer Schriften. Das Vorhaben zerschlug sich.

Der Humanistenkreis um Rheidt war vorwiegend ein aristokratischer. Eine ziemliche Rolle spielte der schöngeistige Graf von Neuenahr, später der stark reformatorisch gesinnte Erzbischof Wilhelm von Wied. Eine der interessantesten Erscheinungen aber ist Cornelius Agrippa von Nettesheim, der adelige Vagant, Gelehrte, Arzt und Soldat in einer Person. Ein Abenteurer von dilettantenphilosophischer Qualität, ein unruhiges Blut, ein genialer Phantast, Ausgeburt einer fiebernden Zeit, eine Natur in der sich der Zorn eines Hutten mit der Phantasie eines Paracelsus und der Sehnsucht eines Faust verband. Sein Schicksal blitzt wie in Schlaglichtern auf. Bald sehen wir ihn gebeugt über seinem großen Werk sitzen, seiner Occulta philosophia, einem tollen Gemengsel von Gelehrsamkeit und Aberglauben, bald gegen die Universität eine flammende Schmähschrift schleudern, dann wieder im französischen Heer als gewöhnlichen Soldaten mittrotten.

Diesem aus den buntesten Elementen zusammengesetzten Kreise standen die Doktoren der Hochschule gegenüber — kalt, ablehnend, eine in alten Vorurteilen verbissene, verknöcherte Partei.

Dem Barthel Bruyn nun erschlossen sich beide Lager. Den Antwerpener Stil hatte man in Köln gern und da Bruyn sich rasch in diesen Stil einarbeitete, bekam er bald Aufträge. Sein vorwiegend bildnerisches Talent wies ihn hauptsächlich auf das Porträtfach. So erhielt er Zutritt in die ersten Kreise.

Hüben und drüben! Als unverdächtiger Unparteiischer fand er hier und dort Zutritt. Er sollte sie ja bloß malen!

Aber Bruyn ist noch jung und empfänglich und was er hüben und drüben reden hört, macht Eindrücke auf ihn.

Im Anfang wohl noch nicht. Die kleinlichen Zwistigkeiten erscheinen ihm lächerlich. Er kümmert sich nicht darum. Aber bald wird er in den Kampf hineingezogen, wird zum miterleben gezwungen und da fängt er an — mitzuleiden.

Bruyn ist keine starke Natur, die sich selbst ein Bekenntnis schafft, die, wie Dürer z. B., sich künstlerisch mit sich selbst auseinandersetzt, mit sich fertig wird, — sondern ein passives Temperament, das zwischen quälenden Zweifeln hin und her geworfen wird.

Das Passive liegt im Wesen der ganzen Kölner Kunst, bei Bruyn aber wird es zu einem langsamen Erschlaffen. Wo er sich dagegen auflehnt, verfällt er in fremde Ausdrucksform.

Seine Hauptwerke sind Bildnisse. Vielleicht wich er den religiösen Stoffen aus. Diese Bildnisse eine Reihe von schwankenden Charakteren. Es ist nicht möglich, daß alle Menschen, die er malte, solche Charaktere hatten. Zweifellos handelt es sich um eine Eigenart des Künstlers, das Prinzip des Porträts in der Abwägung positiver und negativer psychologischer Momente zu erkennen.

Wir kehren in Bruyns Jugendzeit zurück, zu seiner «hl. Nacht» von 1516. Damals stand Bruyn noch jenseits vom Kampf der alten und neuen Zeit und er frug gewiß wenig danach, daß sein erster Gönner Petrus von Clapis ein eingefleischter Gegner der Reformation war. Seine Gedanken gingen allein um seine Kunst, der er mit Begeisterung diente. Mit Begeisterung ist denn auch die hl. Nacht gemalt.

Neue Probleme, mit junger, froher Kraft gelöst! Die Christnacht war von jeher ein Motiv, das mit besonderer Liebe gemalt wurde. Schon zu einer Zeit, wo man die Nacht noch nicht darzustellen vermochte und deshalb zu dem naiven Symbolismus griff, dem heiligen Josef eine Laterne oder ein Lichtstümpfchen in die Hand zu geben. Diese Zeit lag noch nicht weit zurück.

Als dann die Fortschritte der Technik die Wiedergabe der Nachtstimmung gestatteten, kam man auf die Idee einer symbolischen Deutung von Nacht und Licht als der erlösungsbedürftigen Welt und Christus. Christus das Licht der Welt; seine Geburt zusammenfallend mit dem heidnischen Julfest der Wintersonnenwende. Das gab der germanischen Kunst ein Thema: die Darstellung des vom Kinde ausgehenden Lichtes. Das berühmteste Bild dieser Art ist Correggios hl. Nacht. (Dresdener Galerie). Correggio aber hat das Motiv vom Norden übernommen, aus dem Lande der langen Winter und der Lichtessehnsucht. Welcher Meister es zuerst gebracht, ist unbekannt. Jedenfalls ein Niederdeutscher. Einer der frühsten ist Jan Joest von Kalkar. Auf seinem Kalkarer Altarwerk von 1505 hat er die Geburt als Nachtstück gefaßt. Die Szene spielt in dem Hofwinkel einer Ruine. Josef hält eine brennende Kerze in der Hand und diese Kerze beleuchtet hell das Kind, die Windel, die Madonna und zwei kleine anbetende Engel. Die Helligkeit um das Kind findet also hier noch seine natürliche Erklärung, ebenso wie stets bei Rembrandt, der auf das Kind einen Sonnenstrahl fallen läßt oder auf den Erlöser Fackelschein. Das Mysterium liegt in der scheinbaren Zufälligkeit, mit der das Göttliche ins Licht gerückt wird oder man kann bereits die tiefere Deutung geben: das Feuer, das Licht als Element begrüßt den Gott.

Unmittelbar darauf erfolgt eine Aenderung der Idee. Das Licht kommt nicht zu Gott, sondern geht von ihm aus; denn er ist das Licht. Nun wird das Kind gemalt, Strahlen aussendend, überirdische Strahlen, die stärker sind als die irdischen. Ein naiver Realismus läßt den hl. Josef und die Engel geblendet Grimassen schneiden und wegblicken. Später wurde das Motiv dann effektvoll ausgeschlachtet, verlor seine Würde.

Barthel Bruyn stellte es noch mit dem ganzen Zauber eines durch Häufigkeit der Wiederholung nicht profanierten Themas und zugleich mit dem Zauber der Jugend seiner eigenen Kunst dar. Jan Joest von Kalkar und Joos van Cleve standen Pate. So entstand ein schönes Werk, getragen vom innern Schwung eines frischen Talentes, das die Welt offen vor sich sieht.

Um die Krippe mit dem Kinde kniet Maria und eine Engel-

schar. Die Engel beten und singen. Blendender Glanz strömt von dem Kinde aus, die herandrängenden Köpfe grell beleuchtend. Engel schweben durch die hohen Pfeilerbögen herein. Ihre im Nachtwind flatternden Gewänder sind hell von dem Scheine von der Krippe aus bestrahlt. Mattes Licht trifft noch die Mauern des Palastes, in dem die Szene spielt. Ein Hirtenhut und eine Hirtenflasche hängt an einem Pfeiler. Die Konturen schimmern reizvoll im weichen Halblicht. Ein solches spielt auch über die Gesichter zweier Hirten, die von draußen hereingucken. Das Milieu ist schon ganz jene arkadische Schäferstimmung, die von Correggio bis Geßner als die barocke Idylle ihren eigentümlichen Rang einnimmt, um schließlich in den Extremen der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in Ludwig Richters naivem Sonntagsfrieden, Brentanos und Eichendorffs wetterleuchtender Romantik und Beethovens neue Werte findender Pastoralsinfonie sich auszulösen.

Die tiefe ruhvolle Nacht und der helle plötzliche Schein in ihr sind als Gegensätze scharf betont; die Lichtstellen wie hingeschlagen, mit ostentativer Betonung. Der eintretende Josef hält geblendet den Mantel vor, obgleich er mit einer brennenden Kerze hereinkommt. Das himmlische Licht strahlt eben so viel stärker, daß es ihn doch noch blendet. Wundervoll ist die schwach aufgehellte Landschaft im Hintergrunde, mit dem Zug der Könige im Tale und dem Hirten am Berge. Hier ist ein hoher Grad von landschaftlicher Stimmung erreicht. Neben dem Meister des Karthäusertriptychons (S. 95) zeigt sich Bruyn ungleich fortgeschrittener. Der ausschließlich detaillierende Stil ist fast überwunden. Die Lichtmengen sind als Massen empfunden, in die das Landschaftsbild energisch aufgeteilt wird.

Ganz vorn knieen in Betstühlen Clapis und seine Frau. Sie lesen bei Kerzenschein in ihren Gebetbüchern. Es ist die Stunde der zweiten Christmette, die zwischen Tag und Nacht gehalten wird und mit den Worten beginnt: D a s L i c h t scheinet heute über uns. Aus den Worten steigt den beiden Betern die Vision dieses Lichtes auf. Sie schauen das neugeborene Kind und erleben in diesem Schauen die immerwiederkehrende Geburt Gottes in der Seele.

Ein echt mittelalterlich naiver Zug noch ist es, daß das

Gewand des einen bei der Krippe knieenden Engels von der auf dem Betpult der Frau Dr. v. Clapis stehenden Kerze bestrahlt wird. Hier lebt noch der ganze Zauber der kindlichen Anschauung, die Traum und Leben, Vision und Wirklichkeit, Ewiges und Zeitliches arglos ineinandermischt und -rückt und eine Trennung als etwas unfaßbar Entsetzliches empfinden würde.

Von diesem holden, heiteren Werk der Jugend zu Arbeiten die wenige Jahre später entstanden sind, ist ein ziemlicher Sprung. Das nächste größere Werk ist der nur zum Teil mehr vorhandene Altar der Stiftskirche in Essen, 1522 bestellt, 1525 vollendet; also sechs Jahre nach der hl. Nacht begonnen. In der Zwischenzeit war Bruyn wohl in Antwerpen; denn er hat sich jetzt ganz auf die Antwerpener Richtung eingearbeitet, nicht allein mehr auf Joos van Cleve sondern auch auf Massys. Die Essener Flügelbilder zeigen auch wieder eine hl. Nacht. Das Motiv nicht unähnlich dem von 1516; aber dennoch — welche Veränderung!

Aus der dezenten Palastruine ist ein raffinierter Prachtbau im Stile der neuesten von Italien importierten Renaissance geworden. Alle Pfeiler und Brüstungen mit Reliefs geschmückt. Ein musizierender Engel in der Luft entpuppt sich als eine Reminiszenz an Carpaccio und Bellini, vielleicht durch Dürers Rosenkranzbild vermittelt. Die Madonna ist dem Joos van Cleve nachempfunden. Verwandt der früheren hl. Nacht erscheint noch die Gruppierung der knieenden Engel. Aber diese Engel sind nicht mehr die goldigen Bengel von einst, sondern Ministranten, von mehr wichtigem als kindlichem Auftreten. Ein etwas leeres Gegenstück dazu erscheint die Anbetung der Könige. Einschmeichelnder die Kreuzigung mit ihrem warmen leidenschaftlichen Kolorit. Sie steht der schönen Kreuzigung des Joos van Cleve (Hamburg, Weber) nahe und durch diese wiederum Massys. Ebenso die Kreuzabnahme, in der einiges, wie das Becken mit dem Schwamm im blutigen Wasser, von der Städelschen Kreuzabnahme des Joos übernommen wurde, die gleichzeitig, 1524, in Köln entstand.

Was ist aus dem Barthel Bruyn von 1516 geworden? Mit 30 Jahren sehen wir ihn bereits sklavisch in die Fußspuren

des Meisters treten, der einst seine Seele befreit. Hier stehen wir fast vor dem Ergebnis, wie wir es tausendfach an der großen Schar der Minderbegabten erleben: ein anfängliches Auflodern des Talents unter dem Einfluß einer entscheidenden Persönlichkeit und kurz darauf ein Versinken in matte Nachahmerei, weil die eigene Kraft nicht reicht, aus dem Ueberkommenen neue Werte zu schaffen.

Aber in Bruyn steckt doch eine große eigene Kraft. Sie versagt nur im religiösen Thema. In demselben Jahre, wo er das Essener Altarwerk ablieferte, malte er Agrippa von Nettesheim, den Gelehrten, den Soldaten, den Abenteuerer (Sammlung Sal. Goldschmidt, Frankfurt). Zwar noch stark unter Joos' Einfluß; doch trotzdem Eigenart verkündend. Waren schon die Stifterbildnisse des Ehepaares Clapis sehr tüchtig, so sehen wir jetzt das Bildnis als Hauptfach des Künstlers in den Vordergrund treten und hier findet er den Weg, wo er den bereits nicht mehr günstigen Einfluß des Antwerpener Meisters überwindet.

Der Nettesheim wirkt bedeutend. Ein sonderbarer Kopf, der Rätsel aufgibt. In den Augen verlorenes Schauen. Ein müder Zug um die Lider wie von der Gewohnheit scharfen Visierens. Der Mund fast gepreßt, wozu das weiche, energielose Kinn in seltsamem Gegensatz steht. Von eigentümlicher Kraftlosigkeit die Hände. Die eine greift mit einer Verlegenheitsgeste in den Pelzrock, die andere krampft sich angestrengt um ein Taschentuch. Solche Hände besaß Nettesheim der Arzt, der Alchimist, der Soldat gewiß nicht. Sie sind ein Typus Bruyns, der erst auf den Portraits auftaucht, hier aber mit Beständigkeit.

Das folgende Jahr 1525 malt er den Bürgermeister Johannes van Rheidt. (Berlin, Mus.) Ein hervorragendes Werk. Das Antwerpnerische hat sich abgeklärt. Bruyn ist er selbst geworden. Aus kleinen, klugen Augen schaut uns der Bürgermeister an. Kein Schwärmer, kein Idealist; aber ein verschlagener Mann, der eine Sache zu führen weiß. Ein Mann wie ihn jede Partei braucht. Bruyn hat den Charakter ausgezeichnet erfaßt. Nur die Hände haben wieder das seltsam kraftlose, das zu einem Rheidt so wenig paßt als zu einem Nettes-

heim. Die Linke legt sich als weiche Masse um eine Schriftrolle. Man unterscheidet kaum die Nägel.

Bruyn wird jetzt mit Aufträgen überschüttet. Man bestellt Bildnisse und Altarwerke bei ihm. Er kommt in Mode. Und er ist der Mann, der dem Tagesgeschmack huldigt, sich von jeder Wendung hinreißen läßt. Mächtig strömt in dieser Zeit der Italianismus ein und Bruyn wird sein blinder Anbeter. Wahrscheinlich führte ihn eine Gelegenheit mit Jan Skorel zusammen, der von Italien heimkehrend, eine Menge Stiche und Zeichnungen nach den großen Meistern der Hochrenaissance mitbringt. Auf dem 1529 von dem Stift in Xanten bestellten Altar verwendet Bruyn einige Figuren aus Rafaels vatikanischen Stanzen. Zu gleicher Zeit entwirft er eine Lukretia (Baron Papst von Bingerden im Haag) nach Rafaels Galathea.

Von dem Jahre 1529 haben wir auch ein Selbstbildnis des Meisters. Er hat es, nicht ohne Pathos einer vielfigurigen Szene eingefügt. Die Legende des hl. Viktor (Köln, Mus.) Viktor empfängt an der Spitze seiner Schar den Segen des Papstes. Unter der Türe einer Renaissancehalle stehen zwei Männer, die an dem feierlichen Vorgang keinen Anteil nehmen. Der eine legt selbstbewußt die Hand auf die Brust. Der andere ältere wie im Gespräch ihm die seine auf die Schulter. Der selbstbewußte ist Barthel Bruyn, der andere Joos van Cleve. Joos hat die Physiognomie eines fidelen Hauses. Der echte Künstler, der irgend einem Stammtisch zum fliegenden Fisch oder blauen Krokodil alle Ehre machen würde. Barthel ist stilvoll, ganz im Hochgefühl der Ewigkeitstat, die er mit seinem Selbstbildnis leistet. Nervös, verwöhnt, mit einem hohen Streben im leidenschaftlichen Blick, einer idealen Begeisterungsfähigkeit, der nur das Gegengewicht eines ruhigen innigen Gemüts fehlt.

Waren die Ansätze zu letzterem einst schwach vorhanden, so verloren sie sich bald. Der Künstler lebte in einer Zeit ungleicher verschiedener Verhältnisse auf allen Gebieten und das zerriß die schönen Harmonien, nach denen er gleichwohl immer wieder strebte. So kommt es, daß bei der großen Menge der Arbeiten, die er hinterließ, das Vortreffliche verhältnismäßig sparsam vertreten ist.

Als das beste Werk des Meisters verdient das Bildnis des Bürgermeisters Anton von Brauweiler (Köln, Museum) von 1535 genannt zu werden. Da ist er gut deutsch. Der würdige alte Kopf hebt sich fein gegen die Landschaft ab, die durch den Fensterrahmen hereinschaut. Bruyn ist überhaupt ein guter Landschafter, obwohl er verhältnismäßig wenig Wert darauf legte. Schon in seinen Jugendarbeiten, der für Clapis gemalten «Krönung Mariä» und «hl. Nacht» fällt das feinsinnige Empfinden für flüchtige Landschaftsstimmungen auf. Bei dem Bildnis Brauweiler entzückt die vollendete Anpassung des Hintergrundbildes an die vorn stehende Gestalt. Die Linienführung ist von einer geradezu überwältigenden Ruhe und Einfachheit. Nirgends wieder fand Bruyn solche Gestaltungskraft. Anton von Brauweiler hatte auch gerade das rechte Gesicht für den Künstler. Ein mildes Antlitz, in dessen volles Fleisch die Furchen sich weich eingesenkt haben. Ob der Vertraute Karls V. wirklich so aussah? Wir wissen es nicht. - Nach Bruyn scheint er ein Mann versöhnlicher Grundsätze zu sein.

In den dreißiger Jahren schuf der Künstler die meisten seiner Bildnisse. Es scheint damals in Köln zum guten Ton gehört zu haben, sich von Bruyn malen zu lassen. Aber auch nur in Köln. Von auswärts gehen ihm selten Aufträge zu.

Die Kölner Gesellschaft hat jetzt eine Wandlung erfahren. Der Kreis, der sich einst um Rheidt gebildet, findet unter dem Regiment Brauweilers keine Berührungspunkte mehr. Nettesheim nimmt in Frankreich Kriegsdienste an und auch die andern Humanisten zerstreuen sich. Das Köln des 16. Jahrhunderts ist nicht mehr das des Mittelalters, nicht mehr der Sammelpunkt idealer Religiosität wie zu den Zeiten der Mystiker. Der düstere Kirchendespotismus des Jesuitentums erobert die heilige Stadt. Da erlischt der schöne Glanz, der wie ein Segen guter Geister über dem Wirken und Walten kölnischen Wesens lag.

Dieses langsame Erlöschen spiegelt Bruyns Kunst mit erschreckender Deutlichkeit wieder. In ihr sammelt sich das traurige Abbild einer niedergehenden Epoche. Sie fängt gleichsam die letzten Strahlen auf. Kein Roman, kein noch so um-

fassender kulturgeschichtlicher Abschnitt könnte ein schärferes Bild von dem großen Abend geben als diese Gestaltenreihe, wie sie Bruyn mit mehr und mehr hastendem Pinsel und mehr und mehr erschlaffender Schaffensfreude entwirft.

Kaleidoskopartig ziehen die Erscheinungen an uns vorüber. In nichts ähnlich mit den Gestalten früherer Zeiten. Wo sind die stolzen Jünglinge, wo die edlen, herrlichen Frauen von einst, wo die Urbilder jungfrischer Ritterlichkeit, keuschen, ewigschönen Magdtums? Schon die halbwüchsigen Kinder haben alte Gesichter, die jungen Leute matten Blick, kränkelndes Aussehen. Gegen die vierziger Jahre hin steigert sich die Entnervung aufs äußerste. Eine Reihe freudloser, verdrossener, frömmelnder Gesichter taucht herauf. Müde Menschen, die morgens erschöpft erwachen. Sie perlen den Rosenkranz zwischen den Fingern. Leichenblasse Lippen murmeln mechanisch Gebete. Ein blutloses, blasiertes Geschlecht.

Mit wachsender Erregung malt sich Bruyn in diesen Zeitgeist hinein. Achtlos geht sein Blick an der Jugend, die doch in Köln nicht plötzlich ausgestorben sein kann, vorüber, achtlos vorüber an der frohen Schönheit in Mensch und Natur. In allem sieht er nur den Verfall, sucht ihn. Die Menschen um ihn werden ihm zu Typen eines hinsiechenden Geschlechts. Immer tiefer lebt er sich in diese Leichenphysiognomie ein. Das matte, energielose war von jeher ein Charakteristikum seiner Darstellung. In den Bildnissen seiner besten Zeit wußte er nur geistvolle Widerspiele damit zu entwickeln. Da setzte er gegen ein schwaches Kinn einen trotzig zusammengebissenen Mund; ließ aus todmüden Augen einen festen oder doch nach Festigkeit ringenden Blick hervorbrechen. Später erlischt dieses Vermögen, das kranke, leichenfarbene nimmt überhand. Die Finger, stets schon von merkwürdiger Schwäche, werden nervös zuckend. Es sind die Finger von Sterbenden.

In religiösen Darstellungen, die er noch zwischendurch malt, wechselt sein Stil zwischen Italianismus und Niederländerei. Von den Niederländern wirkt jetzt der Manierist Martin van Heemskerck auf ihn. Eine große Unruhe macht sich in diesen Werken bemerkbar. Hier kein müdes Adagio, sondern ein heftiges Vibrieren der letzten Kraft. Plötzliche Entschlüsse, in der

«Art» Rafaels oder Michelangelos malen zu wollen, tauchen auf, um ebenso rasch wieder zu versinken. Dann wird mit einer aufgeregten Hast je nach Stimmung oder augenblicklichen Eindrücken laut schreiend oder matt, spröde gemalt. Eine solche Aeußerung krankhaft gesteigerter Energie ist das große Triptychon von 1548 im Kölner Dom, ein anderes in St. Severin und ein drittes in St. Andreas.

Hier verliert sich der Meister in fremden Sprachen. Seine Eigenart bewahrt er sich allein im Bildnis, die Eigenart, in den Menschen den Typus der sinkenden Epoche festzuhalten.

Eine wahrhaft tragische Aufgabe! Frische Kraft gab sich ihr hin, an ihr zu zerbrechen. Ueberblicken wir das Werk dieser einst wie ein Meteor am Himmel der Kölner Kunst aufstrahlenden Künstlererscheinung, was ist das Resultat?

Ein weniges Aufblitzen wie Mondschein in bewölkter Nacht auf den Eisschollen des Rheines und dann ein Verfluten und Verzittern, dem sich klagender Klang entringt.

Das ist das Sterbelied der deutschen Renaissance.

Denn, wo wir nur hinblicken, ein großes Sterben geht durch die Kunst. Dürer ist lange tot. Holbein starb fern der Heimat. Tot sind Grünewald und Baldung, der Feuergeist. Tot ist Kranach. Bruyn hat sie alle überlebt und er sieht, daß keine Jugend mehr folgt.

Ferne in einer anderen heiligen Stadt schaut ein Greis in den verglühenden Abend — Michelangelo in Rom. Aber mit anderen Augen als Bruyn. Seine große Seele hat den Anker geworfen, der ihr Ruhe sichert:

> **Entledigt meiner Last, der drückend schweren,**
> **Mein teurer Herr, und von der Welt gelöst,**
> **Kehr ich, der Barke gleich, zu dir zurück**
> **Aus Sturmesgraus in süßen Hafensfrieden.[1]**

Michelangelos Lebenskampf schloß mit einem großen Sieg, dem Sieg des Glaubens, der ihn auf starkem Fittiche hoch über die Enttäuschungen des Lebens hinaustrug; denn:

---

[1] Thode, Michelangelo II, 1903. S. 455 Sonett von 1555/6.

Unwürdig ist die Seele nicht, die hofft
Auf ew'ges Leben, um in Ruh' und Frieden
Sich zu bereichern mit der Wundermünze,
Geprägt vom Himmel, von der Welt vergeudet.[1]

Bruyn hat die Wundermünze nie gefunden. Sie ist das Fehlende in seinem Leben. Oft glitt sie durch seine Hand und floß wieder fort wie ein bleicher, verrinnender Strahl, ehe er sie erkannte.

Wenn Michelangelo auf seine Epoche zurückblickte, ein Erhabener über ihr; so vermochte Bruyn das nie. Die Wogen gingen über ihn. Er selbst ist der Typus seiner sinkenden Zeit. Und wenn es ihm so eigen gelang das Verlöschen einer Welt zu schildern, so ist es, weil er selbst mit ihr niederbrannte.

Ein tiefer Zwiespalt geht wie ein Riß durch sein Leben und sein Werk. Die Erkenntnis der Scheidung, die sich um ihn vollzog. Wie an einem jenseitigen Ufer sieht er die neue Zeit aufblühen und er rettet sich zu ihr hin, fluchtartig, ein Gehetzter. Aber nie erreicht er sie ganz. Eine letzte Uferwelle wirft ihn immer wieder höhnisch zurück. So wird bei ihm Manierismus, Ausländerei, was bei einem Dürer, einem Holbein höchste Befreiung des eigenen Wesens gewesen. Ihm fehlt die letzte, innerste Potenz des Schaffens, die das hohe Gut der ganz Großen ist — der Glaube. In einer trüben Inhaltslosigkeit zersplittert sich die veraltende Kraft. Lange vor dem Tode beschleicht den frühe Müden das lähmende Gefühl des Nichtmehrweiterkönnens.

Das Jahr 1555 ist sein Todesjahr. Zwei Söhne Arnold und Bartholomäus folgten ihm im Beruf. Bartholomäus, unter den zahlreichen Schülern des Vaters einer der besten, erwarb sich noch einigen Ruf als tüchtiger Bildnismaler. Der Name des Vaters öffnete ihm die Türen. Seine Bildnisse sind nicht ohne Reiz; nur von jener matten Weichlichkeit, wie sie im Wesen der Nachzüglerschaft großer Zeiten liegt.

So schließt die Geschichte der kölnischen Kunst.

---

[1] **Ebendaselbst. S. 451, Fragment.**

Der Kreislauf des Geschicks erfüllt sich immer und überall in der gleichen Weise.

> «Erst entsproßte das goldne Geschlecht, das, von keinem gezüchtigt,
> Ohne Gesetz freiwillig der Treu und Gerechtigkeit wahrnahm.
> Ewig waltete Lenz . . .»
>
> Ovid, Verwandlungen.

Die schönen Tage eines goldenen Weltalters sind keine Mythe. Jedem Volk gehören sie. Sie besaß jeder Staat, jede Religion, jede Kunst. Sie waren der Anfang; sie waren die Jugend. Aber zu bald nur verändert sich das heitere Bild. «Nun lebt alles vom Raub . . . Frömmigkeit sank vor Gewalt.»

Die Schule von Köln entrollt sich wie ein einziges Menschenschicksal. Zuerst ein sonniger, reicher Frühling; dann wechselnd schwüle und kühle Sommertage; endlich der große, stille Herbst mit seiner schwermütigen Brachfeldruhe.

Ein einziges Schicksal! Wie mit dämonischer Macht sehen wir die verschiedensten Individualitäten in den Speichen dieses Riesenrades eingeflochten und umgetrieben werden. Als Fremde kommen sie alle; aber Köln wird ihre Heimat. Viele von ihnen bringen schon gereifte Anschauungen mit; aber Köln gibt ihnen doch noch etwas Neues, Köln übt Bann.

Die heilige Stadt ist reich. Reich an Traditionen, reich an Stolz und Würde der Stände, reich an Leidenschaften und an Frömmigkeit. Sie hat viel zu geben; aber sie nimmt auch viel. Sie reißt an sich. Von Nord und Süd strömt ihr junge Kraft zu, die sie gierig aufsaugt. So entwickelt sie sich zu einem mächtigen Organismus kreisenden Lebens.

Das merkwürdigste in der kölnischen Schule ist das Neben- und Gegeneinanderwirken süd- und niederdeutscher Elemente. Ein wunderbar regulierter künstlerischer Stoffwechsel! Es scheint, daß stets mächtige Instinkte herrschten, die auf Gleichgewicht drangen.

Zuerst sammelt sich ein niederdeutscher Kreis. Ihn sprengt Lochner, der Schwabe. Nach Lochner erfolgen Parallelströmungen: Der niederdeutsche Meister des Marienlebens und der mittelrheinische Meister der Glorifikation Mariä; desgleichen in der nächsten Generation der niederdeutsche Sippenmeister und der oberdeutsche Meister des Thomasaltars. Erst im 16.

Jahrhundert erfolgt ein entscheidendes Ueberwiegen des Nordens. Der Wormser Woensam dringt gegen den Severinsmeister in keiner Weise durch. Aber auch jetzt noch wogt der Kampf zwischen Nord und Süd, nur auf etwas verschobenem Gebiete. Es handelt sich nun um eine Doppelströmung von den Niederlanden her: Leyden und Antwerpen. Diese beiden Richtungen vertreten durch die letzten großen Erscheinnngen, dem Meister von St. Severin und Barthel Bruyn.

Inwieweit sich diese stets waltenden Gegensätze oft zeitweise verschärft haben, inwieweit sie vielleicht zu persönlichen Reibungen, Rivalentum, Parteihaß führten, — wir wissen es nicht. Aus der Ferne sehen wir nur die großen Umrisse und von diesem Standpunkt aus müssen wir urteilen, daß die bald parallel laufenden, bald sich ablösenden Richtungen niederrheinischer und schwäbischer, mittelrheinischer, holländischer und flandrischer Kunst in ihrem Gegeneinanderwirken zweifellos günstig waren. Sie retteten vor Einseitigkeit und gaben der kölnischen Schule das stolze, reiche Gepräge, das wir an ihr bewundern.

In weltentrückter Frömmigkeit hatte die Kölner Kunst begonnen. Es war ein leises Gleiten wie auf schwangezogenen Traumkähnen auf den Rosenfluten weihevoller Gottesminne. Meister Wilhelm, Meister Wynrich . . .

Dann wurden die Farben tiefer, lauter. Die leuchtenden Träume verdichteten sich zu naher Deutlichkeit. Der himmlische Garten sank zur Erde, etwas von der Kraft irdischer Materie annehmend, nur das Leuchten blieb, der feierliche Glanz der seraphischen Sphäre. Stefan Lochner . . .

Dann kam es zur Scheidung. Der paradiesische Schein entstob in den fliehenden Goldhimmel und von unten stieg die Erde herauf. Die Erde mit ihren Kirchturmspitzen und enttäuschten Menschen, die sehnsüchtig nach der schweigenden Höhe blickten. Meister des Marienlebens . . .

Sie vergaßen schließlich des Himmels. Die Erde wurde ihnén wichtiger. Sie selbst wurden sich wichtig. Sie und die Nachbarn, ehrenwerte Kölner. Wir sind jetzt mitten in Köln. Meister der heiligen Sippe . . .

Die Bürger, die Bürgerinnen, im Sonntagsstaat, mit Werktagsgedanken. Aber das innerste von Köln ist das noch nicht. Wir müssen in die höheren Kreise, die Heimstätten einer gesiebten, übertriebenen Kultur. Wir müssen in eine Gesellschaft, in der mit den Kulturfaktoren des Volkes ein ästhetischer Sport getrieben wird, eine Gesellschaft in diesem Sport Reizmittel sehend, mit denen sie sich über die schale Leere ihres Daseins hinwegzutäuschen sucht, eine Gesellschaft, den Sport so weit treibend, daß er fast zum Rettungsanker wird, eine Gesellschaft von Religionssuchern unter der Maske affektierter Passionsmimik. Meister des Thomasaltars . . .

Weiter! Der Ekel gegen die perverse Sentimentalität bäumt sich auf. In einer Salome blickt uns die ganze innere Kälte und Leere einer Generation an. Aber der Künstler, der sie malt, stellt sie mit der Ruhe der Chronisten vor uns hin. Er ist kein zornig Aufschreiender, nur ein schweigender Beobachter. Und was er mit mehr und mehr prüfendem Blick erkennt, das ist mehr Leiden als Laster. Ein resignierter Mitleidender leuchtet er in die Tiefen menschlicher Seelen hinein, das ewig Tragische schauernd erschauend und teilnahmsvoll schildernd. Meister von St. Severin . . .

Und endlich Barthel Bruyn! In einer Christnacht unter Sternenschein verabschiedet er endgültig die süße Kindergläubigkeit der Väter. Ein überirdisches Licht umflammt den neugeborenen Gott. Ein Wunder! Früher war man ohne den Apparat des Wunders ausgekommen. Das Kind lag in der Krippe wie hundert andere. Man wußte doch, wer es war. Mit der Betonung des Göttlichen tritt die Entfremdung ein. Lautlos schließen sich die Tore jener wunderschönen Stadt, die einst so freundlich offen gestanden.

Die Zeit der Paradiesgärtlein, der Himmelswiesen, der blumigen Auen unbestimmter Sphären ist lange vorbei. Schrittweise gelangen wir immer weiter auf den Boden realer Wirklichkeit. Die Heiligengestalten schwinden zusehends, wir befinden uns unter Ratsherren, Doktoren, Kaufleuten. Immer mehr kommen wir nach Köln, — bis wir draußen sind.

Denn das ist das Ende. In dem Augenblick, wo sich die religiöse Poesie verliert, ist das Schicksal der kölnischen Kunst

besiegelt. Und ihre letzten Taten, Bruyns späte Bildnisse, sind wie die Bekenntnisse eines Gerichteten . . .

Wir suchen vergeblich nach einem versöhnenden Lichtblick. Müde schleppt sich eine große Kunst, eine große Zeit zu Ende. Aber ganz fern, fern blitzt etwas auf . . .

Eine Generation nach Bruyns Tode läuft ein Kind durch die alten Gassen, ein schöner lockiger Knabe und er kommt in die Häuser, wo in den guten Stuben die Familienbilder hängen, Bildnisse von Leuten, die alt oder schon tot sind. Viele von diesen Bildern sind von Bruyn. Man nennt noch oft den Namen.

Und während die Großen sich unterhalten, sieht der Knabe sich die gemalten Menschen an, diese matten, müden Bleichgesichter und er denkt wohl manchmal: Nein, so muß man's nicht machen! Die Welt ist doch so schön, voll Kraft und Saft und Glut. Das malen können — das wäre Kunst!

Der Knabe ging dann fort, . . . nach Antwerpen — seltsames Spiel des Zufalls! — der Stadt der Jugendsehnsucht Bruyns. Er lernte auch von den Italienern, aber er verfiel nicht sklavisch ihrer Macht. Seine jungfrische Kraft erstarkte unter den Einflüssen, an denen Bruyn zerbrach. Er erreichte spielend wonach jener in schwerem Kampfe vergebens gerungen: die glückliche Einigung romanischer Sinnenschönheit mit germanischer Daseinsfreude. Es war Peter Paul Rubens.

VERZEICHNIS DER IM TEXT GENANNTEN GEMÄLDE.

Aachen.

Sammlung Clemens. Wynrichschule Kalvarienberg.

Sammlung Beissel.

Meister der Glorifikation Mariä. Anbetung der Könige.

Altenburg.

Prinzessin Moritz v. S. A.

Lochner. Anbetung des Kindes.

Antwerpen.

Museum.

Joh. v. Eyck. Madonna am Springbrunnen.

Augsburg.

Galerie.

Meister des Heisterbacher Altars. Vier Passionsbilder.

Berlin.

Museum.

Meister Wilhelm (?) Diptychon.

Niederrhein. Meister. Josef und Maria.

Schule Meister Wynrichs. Maria mit dem Kinde u. weibl. Heiligen.

Eyckschule. Madonna am Springbrunnen.

Petrus Cristus. Geburt Christi.

Meister der Glorifikation Mariä. Anbetung des Kindes.

Meister des Marienlebens. Madonna mit Heiligen.

Barthel Bruyn. Johannes von Rheidt.

Frau von Carstanjen.

Sippenmeister. Votivbild des Grafen Neuenahr.

Sammlung Hainauer.

Meister des Thomasaltars: Anbetung des Kindes.

v. Kaufmann.

B. Bruyn. hl. Nacht.

Bonn.

Provinzialmuseum.

Meister von St. Severin. Schule. Die Ankunft der hl. Ursula in Basel.

Die Ankunft der hl. Ursula in Rom.

Frau Dr. Virnich.

Meister des Marienlebens. Kreuzigung.

Meister von St. Severin. Bildnis einer alten Frau.

Brüssel.

Museum.

Meister der hl. Sippe. Kreuzigung.

M. des Thomasalters. Hochzeit zu Cana.

Cues.

Hospital.

M. des Marienlebens. Kreuzigung.

Darmstadt.

Galerie.

Lochner. Darstellung im Tempel.

M. des Seligenstädter Altars. Altar aus Seligenstadt.

Hausbuchmeister (?) Kruzifixus mit Maria und Johannes.

M. der Thomasaltars. Madonna mit den hh. Augustinus und Adriaen.

B. Bruyn. Verkündigung.

Dijon.

Museum.

M. v. Flémalle. Anbetung d. Hirten.

Essen.

Stiftskirche.

B. Bruyn. Altarwerk.

Frankfurt a. M.

Städelgalerie.

Lochner. Die 12 Apostelmartyrien.

Joos van Cleve. Kreuzabnahme.

Städt. Museum.

Mittelrheinischer Meister. Paradiesgärtlein.

Sammlung Goldschmidt.

B. Bruyn. Agrippa von Nettesheim.

Haag.

Baron Papst v. Bingerden.

B. Bruyn. Lukretia.

Hamburg.

Konsul Weber.

Wynrichschule. Madonnenaltärchen.

M. v. St. Severin. Triptychon, Mittelstück Kreuzigung. Flügel Taufe Christi und Johannes d. T. Enthauptung.

B. Bruyn. hl. Anna selbdritt mit hl. Gereon und Stifter.

Kalkar.

St. Nikolaikirche.

Jan Joest van Kalkar. Altarwerk.

Köln.

Wallraf-Richartz-Museum.

Unbekannter Maler. Mitte des 14. Jahrhunderts: Triptychon, Kreuzigung.

M. Wilhelm von Herle. Bruchstücke eines Wandgemäldes aus dem Hansasaal des Rathauses, 1370.

Derselbe (?) Der hl. Johannes und Paulus.

Schule M. Wilhelms. Verkündigung und Darstellung.

M. Wynrich. Madonna mit der Erbsenblüte.

Wynrichschule. Kruzifixus zw. Madonna, Paulus und sieben Aposteln.

Westfälischer Meister 1410—20. Kalvarienberg.

Der ältere Meister der hl. Sippe. Heilige Sippe.

Lochner. Weltgericht, Madonna in der Rosenlaube.

Nachahmer Lochners. hl. Jungfrau und St. Hieronymus Nr. 67.

M. des Marienlebens. Kreuzigung.

Maria und St. Bernhard.

M. der Lyversbergischen Passion. Acht Passionsszenen aus dem Karthäuserkloster.

M. des Heisterbacher Altars. Zwei Passionsszenen und eine hl. Ursula.
Nachfolger Lochners. Legende der hl. Ursula.
Nachfolger Lochners. Legende des hl. Georg.
M. der Glorifikation Mariä. Verherrlichung Mariä.
Derselbe (?) Acht Heilige und die Madonna, zwei Flügel.
M. der hl. Sippe. Sebastiansaltar, Sippenaltar
M. des Karthäusertriptychons. Die hl. Barbara und Dorothea.
M. des Thomasaltars. Die hl. Jungfrau, der Thomasaltar, der Kreuzaltar.
Derselbe (?) Die hl. Jungfrau und St Bernhard Nr. 425; Verkündigung Nr. 182.
M. von St. Severin. Anbetung der Könige.
Christus vor Pilatus.
Ein Engel erscheint der hl. Ursula.
Schule des M. von St. Severin. Madonna mit Heiligen.
Anton Woensam Sippenbild, ein Flügel; Kreuzigung.
B. Bruyn. Legende des hl. Viktor. Bildnis Arnold v. Brauweilers.

Erzbischöfl. Museum.
Lochner. Madonna mit dem Veilchen.

Dom.
Maler aus der 1. Hälfte des 14. Jhrh. Wandgemälde im Chor.
M. Wynrich. Clarenaltar.
Lochner. Dombild.
M. der hl. Sippe. Drei Glasfenster.

St. Andreas.
Statue des hl. Michael.
B. Bruyn. Triptychon.

St. Severin.
M. v. St. Severin. Legende des hl. Severin; zwei Flügel mit Heiligen (Sakristei).
B. Bruyn. Triptychon.

Sammlung Hax.
B. Bruyn. Krönung Mariä.

Sammlung Peltzer.
M. v. St. Severin. Bildnis einer jungen Frau.

Sammlung Nelles.
M. v. St. Severin. Taufe Ursulas.

Landsberg-Velen, Graf.
Sippenmeister. Anbetung der Könige.

Linz.

Pfarrkirche.
M. des Marienlebens, Schule. Altarwerk.

London Nat. Galerie.
M. des Thomasaltars. Flügel und Hl. (Gegenstück des Mainzer Flügels).

Mainz Museum.
M. der Mainzer Marienlegende.
M. des Thomasaltars. Flügel hh. Columba und Andreas.

München.

Pinakothek.
M. Wynrich. Veronika.
Lochner. Flügel mit Heiligen.
Außenfl. des Weltgerichts.
M. des Heisterbacher Altars. Darstellungen aus dem Leben Christi und Mariä, Flügel mit Heiligen.
M. des Marienlebens. Marienleben.
M. des Thomasaltars. Bartholomäusaltar, Mittelstück und

Innenflügel, die Außenseiten Mainz und London.

Nürnberg.

Germ. Mus.

M. Wynrich? Madonna mit der Erbsenblüte.

Lochner. Kruzifixus mit Heiligen.

M. des Marienlebens. Tod der Maria, Enthauptung der hl. Columba.

M. der hl. Sippe. Flügel.

Newyork.

Metropolitan-Museum.

P. Cristus. Madonna am Springbrunnen.

Paris.

Louvre.

M. des Thomasaltars. Kreuzabnahme.

Sammlung Dollfuß.

Sippenmeister. Triptychon.

Sammlung Kann.

Joos van Cleve. Madonna gibt dem Kinde Wein zu trinken.

Schleißheim Galerie.

Sippenmeister. Anbetung des Kindes.

Sigmaringen Galerie.

M. des Thomasaltars. Anbetung der Könige; hl. Familie.

Temple Newsam bei Leeds

Frau Meynell-Ingram.

M. des Thomasaltars. Kreuzabnahme.

Wiesbaden.

M. der hl. Sippe. Hl. Sippe mit St. Bernhard.

B. Bruyn. Heimsuchung.

Worms Frh. v. Heyl.

M. der Glorifikation. Glorifikation Mariä.

Anton Woensam hl. Sippe Mittelstück und 1 Flügel.

Xanten. Stiftskirche.

B. Bruyn, Altar.

Zur Kunstgeschichte des Auslandes.

(Erscheint seit 1900).

1. Heft. **Haendcke, B.,** Prof. Dr., Studien zur Gesch. der spanischen Plastik. Juan Martinez Montanes — Alonso Cano — Pedro de Mena — Francisco Zarcillo. M. 11 Taf. 3. —

2. **Wolff, Fritz,** Dr., Michelozzo di Bartolommeo. Ein Beitrag zur Geschichte der Architektur und Plastik im Quattrocento. 4. —

3. **Jaeschke, Emil,** Dr., Die Antike in der bildenden Kunst der Renaissance. I. Die Antike in der Florentiner Malerei des Quattrocento. 3. —

4. **Prestel, Jakob,** Dr., Des Marcus Vitruvius Pollio Basilika zu Fanum Fortunae. Mit 7 Tafeln in Lithographie. 6. —

5. **Pelka, Otto,** Dr., Altchristliche Ehedenkmäler. Mit 4 Lichtdrucktafeln. 8. —

6. **Hamilton, Neena,** Die Darstellung der Anbetung der heiligen drei Könige in der toskanischen Malerei von Giotto bis Lionardo. Mit 7 Lichtdrucktafeln. 8. —

7. **Goldschmidt, Adolph,** Die Kirchentür des heiligen Ambrosius in Mailand. Ein Denkmal frühchristlicher Skulptur. Mit 6 Lichtdrucktafeln. 3. —

8. **Prestel, Jakob,** Dr., Die Baugeschichte des jüdischen Heiligtums und der Tempel Salomons. Mit VII Tafeln auf zwei Blätter. 4. 50

9. **Brach, Albert,** Giottos Schule in der Romagna. Mit 11 Lichtdrucktafeln. 8. —

10. **Witting, Felix,** Die Anfänge christlicher Architektur. Gedanken über Wesen und Entstehung der christlichen Basilika. Mit 26 Abbildungen im Text. 6. —

11. **Lichtenberg, Reinhold, Freiherr von,** Dr., Das Porträt an Grabdenkmalen; seine Entstehung und Entwickelung vom Altertum bis zur italienischen Renaissance. Mit 44 Tafeln. 15. —

12. **Rothes, Walter,** Dr., Die Darstellung des fra Giovanni Angelico aus dem Leben Christi und Mariae. Ein Beitrag zur Ikonographie der Kunst des Meisters. Mit 12 Lichtdrucktafeln. 6. —

13. **Wulff, Oskar,** Die Koimesiskirche in Nicäa und ihre Mosaiken nebst den verwandten kirchlichen Baudenkmälern. Eine Untersuchung zur Geschichte der byzant. Kunst im I. Jahrtausend. Mit 6 Tafeln und 43 Abbildungen. 12 —

14. **Roosval, Johnny,** Schnitzaltäre in schwedischen Kirchen und Museen aus der Werkstatt des Brüsseler Bildschnitzers Jan Bormann. Mit 61 Abbildungen. 6. —

15. **Schubring, Paul,** Urbano da Cortona. Ein Beitrag zur Kenntnis der Schule Donatellos und der Sieneser Plastik im Quattrocento nebst einem Anhang: Andrea Guardi. Mit 30 Abbildungen. 6. —

16. **Brach, Albert,** Nicola und Giovanni Pisano und die Plastik des XIV. Jahrhunderts in Siena. Mit 18 Tafeln. 8. —

17. **Fechheimer, S.,** Donatello und die Reliefkunst. Eine kunstwissenschaftliche Studie. Mit 16 Tafeln. 6. —

18. **Stengel, Walter,** Formalikonographische Detail-Untersuchungen. I. Das Taubensymbol des hl. Geistes (Bewegungsdarstellung, Stilisierung: Bildtemperament). Mit 100 Abbildungen. 2. 50

19. **Witting, Felix,** Westfranzösische Kuppelkirchen. Mit 9 Abbildungen. 3. —

20. **Poppelreuter, Jos.,** Der anonyme Meister des Poliphilo. Eine Studie zur italienischen Buchillustration u. zur Antike in d. Kunst des Quattrocento. Mit 25 Abb. 4. —

21. **Hasse, C.,** Roger van Brügge, der Meister von Flemalle. M. 8 Taf. 4. —

22. **Gottschewski, Adolf,** Die Fresken des Antoniazzo Romano im Sterbezimmer der hl. Catarina von Siena zu S. Maria Minerva in Rom. Mit 11 Tafeln. 4. —

23. **Sachs, Curt,** Das Tabernakel mit Andrea's del Verrocchios Thomasgruppe an or San Michele zu Florenz. Beitrag zur Florentiner Kunstgeschichte. M. 4 Tfln. 3. —

24. **Pinder, Wilhelm,** Einleitende Voruntersuchung zu einer Rhythmik romanischer Innenräume in der Normandie. Mit 3 Doppeltafeln. 4. —

25. **Rothes, Walter,** Die Blütezeit der sienesischen Malerei und ihre Bedeutung für die Entwicklung der italienischen Kunst. Ein Beitrag zur Geschichte der sienesischen Malerschule. Mit 52 Lichtdrucktafeln. 20. —

26. **Hedicke, Robert,** Jacques Dubroeucq von Mons. Ein niederländischer Meister aus der Frühzeit des italienischen Einflusses. Mit 42 Lichtdrucktafeln. 30. —

27. **Weber, Siegfried,** Fiorenzo di Lorenzo. Eine kunsthistorische Studie. Mit 25 Lichtdrucktafeln. 12. —

28. **Witting, Felix,** Kirchenbauten der Auvergne. Mit 9 Abbildungen. 3. 50

29. **Valentiner, W. R.,** Rembrandt und seine Umgebung. Mit 7 Tafeln. 8. —

30. **Hasse, C.,** Roger van der Weyden und Roger van Brügge mit ihren Schulen. Mit 15 Tafeln. 6. —

31. **Schmerber, Hugo,** Die Schlange des Paradieses Mit 3 Tafeln. 2. 50

32. **Suida, Wilhelm,** Florentinische Maler um die Mitte des XIV. Jahrhunderts. Mit 35 Lichtdrucktafeln. 8. —

33. **Sirén, Osvald,** Don Lorenzo Monaco. Mit 54 Lichtdrucktafeln. 20. —

34. **Groote, Maximilian, von,** Die Entstehung des Jonischen Kapitells und seine Bedeutung für die griechische Baukunst. 3. —

35. **Krücke, Adolf,** Der Nimbus und verwandte Attribute in der frühchristlichen Kunst. Mit 7 Lichtdrucktafeln. 8. —

36. **Pinder, Wilhelm,** Zur Rhythmik romanischer Innenräume in der Normandie. Weitere Untersuchungen. Mit 4 Doppeltafeln. 4. —

37. **Groner, Anton,** Raffaels Disputa. Eine kritische Studie über ihren Inhalt. Mit 2 Lichtdrucktafeln. 3. 50

38. **Bernoulli, Rudolf,** Die romanische Portalarchitektur in der Provence. Mit 19 Abbildungen und 1 Uebersichtskarte. 4. —

39. **Jacobsen, Emil,** Die »Madonna piccola Gonzaga«. Untersuchungen über ein verschollenes und angeblich wiedergefundenes Madonnenbild von Raphael. Mit 3 Lichtdrucktafeln. 2. 50

40. **Wurz, Hermann,** Zur Charakteristik der klassischen Basilika. Mit 12 Abbildungen im Text und 5 Lichtdrucktafeln. 5. —

41. **Siebert, Margarete,** Die Madonnendarstellung in der altniederländischen Kunst von Jan van Eyck bis zu den Manieristen. 2. 50

42. **Schmerber, Hugo,** Betrachtungen über die italienische Malerei im 17. Jahrhundert. Mit 30 Tafeln in Lichtdruck. 20. —

43. **Wurz, Erwin,** Plastische Dekoration des Stützwerkes in Baukunst und Kunstgewerbe des Altertums. Mit 83 Abbildungen. 8. —

44. **Willich, Hans,** Giacomo Barozzi da Vignola. Mit 38 Abbildungen im Text und 22 Tafeln. 12. —

45. **Grossmann, Karl,** Der Gemäldezyklus der Galerie der Maria von Medici von Peter Paul Rubens. Mit 9 Lichtdrucktafeln. 8. —

46. **Kühnel, Ernst,** Francesco Botticini. Mit 15 Tafeln in Lichtdruck. 7. —

47. **Goldmann, Karl,** Die ravennatischen Sarkophage. Mit 9 Lichtdrucktafeln. 5. —

48. **Hadeln, Detlev Freiherr von,** Die wichtigsten Darstellungsformen des H. Sebastian in der italienischen Malerei bis zum Ausgang des Quattrocento. Mit 7 Lichtdrucktafeln. 4. —

49. **Burger, Fritz,** Studien zu Michelangelo. Mit 6 Lichtdrucktafeln und 7 Autotypien. 3. —

50. **Burger, Fritz,** Francesco Laurana. Eine Studie zur italienischen Quattrocentoskulptur. Mit 37 Lichtdrucktafeln und 49 Abbildungen im Text. 20. —

51. **Jacobsen, Emil,** Sienesische Meister des Trecento in der Gemäldegalerie zu Siena. Mit 55 Abbildungen auf 26 Tafeln. 8. —

52. **Mâle, Emile,** Die kirchliche Kunst des XIII. Jahrhunderts in Frankreich. Studie über die Ikonographie des Mittelalters und ihre Quellen. Mit 127 Abbildungen im Text und 1 Lichtdrucktafel. Deutsch von L. Zuckermandel. 20. —

53. **Wurm, Alois,** Meister- und Schülerarbeit in Fra Angelicos Werk. Mit 3 Tafeln. 4. —

Unter der Presse:

Baum, Julius, Kritisches Verzeichnis der Handzeichnungen zu den Medicigräbern. Mit zahlreichen Abbildungen.

Gabelentz, Hans von der, Die kirchliche Kunst im italienischen Mittelalter. Ihre Beziehungen zu Kultur und Glaubenslehre.

Konstantinowa, Alexandra, Die Entwickelung des Madonnentypus bei Leonardo da Vinci.

Weitere Hefte in Vorbereitung. — Jedes Heft ist einzeln käuflich.